sanka ilakkiyam

siragu1

calibre 1.40.0

முன்னுரை

இன்று ‘வாசிப்பு’ என்பது அவசியமான ஒரு செயலாகிவிட்டது. குறிப்பாக திராவிட இயக்கம், மார்க்சியம், பெண்ணியம், தலித்தியம் இப்படிப் பல்வேறு இயக்கங்கள் தோன்றிய பிறகு அவரவர் நோக்கில் இலக்கியப் பிரதிகளைப் பார்க்கும் தன்மை தோன்றிவிட்டது. இதற்கு மாறுபாடான, அதாவது இலக்கியம் என்பது தன்னளவில் ஒரு சரியான, ‘திட்டமான’ அர்த்தம் கொண்டது என்னும் கோட்பாடும் நிலவி வருகிறது – குறிப்பாகத் தமிழ்த் துறை சார்ந்தோரிடமும், பழமைவாதிகளிடமும். ஆனால் அவர்கள் கொண்டிருப்பதும் ‘பழமை உயர்ந்தது, இன்று பின்பற்றப்படவேண்டியது’ என்னும் கருத்துச் சார்ந்த ‘ஒரு வாசிப்பே’ ஆகும் என்பதை உணரவில்லை. ஆகவே இன்று வாசிப்புகள் பல தரப்படும் என்பதையும், குறித்த ஒரு வாசிப்பு என்பது இலக்கியத்திற்குக் கிடையாது என்பதையும் வலியுறுத்த வேண்டியிருக்கிறது.

சங்க இலக்கியத்தின் சில செய்யுட்கள், சிலப்பதிகாரம் ஆகியவற்றில் மட்டும் வாசிப்பின் பன்முகத்தன்மை எத்தகையதாக அமையலாம் என்பதைக் கோடிட்டுக்காணும் போக்கிலேயே இந்நூலின் கட்டுரைகள் அமைந்துள்ளன. ஆகவே இது அறுதியிட்டு இதுதான் ஒரு நூலின் அல்லது செய்யுளின் அர்த்தம் அல்லது பொருள் என்று நிறுவும் முயற்சி அன்று. இலக்கியப் பிரதி என்பது ஒரு திறந்த களம், அதில் எவரும் எப்படியும் நடக்கலாம் என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுவதே இந்நூலின் நோக்கம். தமிழ் இலக்கிய விமரிசன உலகில் பெரும்பாலும் கோட்பாடுகள் மட்டுமே அதிகம் பேசப்படுகின்றன: அவற்றின் பயன்பாடு – செயல்முறை விமரிசனம் என்பது குறைவு. இந்நூல் ஓரளவு மட்டுமே கோட்பாடுகளைப் பேசுவதாக அமைகிறது. பெரும்பாலும் பயன்வழி (செயல்முறை) விமரிசனமே. இந்நூலில் அர்த்தத்தை ஒருமைப்படுத்தி – குவித்து, அமைத்துப் பார்க்கும் முயற்சியும் உண்டு (‘கவிதை: குறியியல் நோக்கின் சில அடிப்படைகள்’ என்னும் கட்டுரை); வரன்முறையாகக் கொள்ளப்பட்டுவரும் அர்த்தங்களுக்கு மாறுபட்ட அர்த்தம் காணும் முயற்சிகளும் உண்டு (‘சங்க இலக்கியம் - மறுவாசிப்பின் தேவை’ என்னும் கட்டுரை). ஆகவேதான் இந்த நூல் ‘கவிதை மொழி: தகர்ப்பும் அமைப்பும்’ எனப்பெயர்பெறுகிறது.

உள்ளடக்கம்

1. சங்க இலக்கியம் - மறு வாசிப்பின் தேவை
2. சிலப்பதிகாரமும் தமிழ்ச் சமூகமும்
3. காமம் செப்பலும் கண்டது மொழிதலும்
4. வெள்ளி வீதியார் பாடல்கள்
5. மொழியின் அதிகாரமும் அதிகாரத்தின் மொழியும்
6. கவிதை: குறியியல் நோக்கின் சில அடிப்படைகள்
7. கவிதையும் கவிதை வாசிப்பும்

சங்க இலக்கியம் - மறு வாசிப்பின் தேவை

இலக்கியம் என்ற கருத்தாக்கமும் செயல்முறையும், 'சரியாகத்' தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு, 'சரியாக' வாசிக்கப்படுவது என்னும் நிகழ்வு. சங்க காலங்களிலேயே நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டு விட்டதுபோல் தோன்றுகிறது சங்க இலக்கியங்கள் என்பது ஒரு காலத்தில் உருவான இலக்கியம் அல்ல. சில நூற்றாண்டுகளேனும் சங்கப்பாடல்கள் உருப்பெற்றிருக்கின்றன. பிறகு அவைகளிற் சில தொகுக்கப்பட்டு காப்பாற்றப்பட்டிருக்கின்றன. பிற விட்டுவிடப்பட்டன. ஆகவே 'சரியாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்படுவது' என்பது தேவையாயிற்று. இதற்கு முன்னாலேயே சங்கப்பாடற் பிரதிகளில் பலவற்றில் **'வரிசையறிந்து'** பரிசில் தருவது **'வரிசையறிந்து'** பாராட்டுவது என்ற விஷயம் வருகிறது. வரிசை அறிதல் என்றாலே தரம் பிரித்து, உயர்ந்ததையும் தாழ்ந்ததையும் பிரித்தறிதல்தான் (a sense of discrimination). இவ்வாறு அறியவேண்டுமானால் 'Canon Formation' அதாவது, இலக்கியச் சட்டகங்களை வகுத்தல் அதற்கு முன்னாலேயே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும்.

உண்மையில் இலக்கிய வரலாறு என்பதே Canon எனப்படும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட பிரதிகளின் தொகுப்பும், அவற்றின் பிந்திய மாற்றங்கள் பற்றிய வரலாறும்தான். இந்த வரலாறு என்பது இலக்கியப் பிரதிகளுள் எவற்றை உட்சேர்க்கிறோம், எவற்றைத் தள்ளுகிறோம் என்பது மட்டுமல்ல: அந்தக் குறிப்பிட்ட கலாச்சாரத்திற்குள் ஆதிக்கக் கருத்துருவ நிலைப்பாடுகள்

எவையெவை அந்தச் சட்டகங்களை உருவாக்குகின்றன என்பதும் பார்க்கப்பட வேண்டும். கருத்துருவ நிலைப்பாடுகள் மாறும்போது சட்டகங்களும் மாறுகின்றன. இலக்கியம் என்ற தொகுதியின் அமைப்பும் மாறுகின்றது. இம்மாதிரி மாற்றங்கள் நிறையத் தமிழில் நடந்திருக்கின்றன.

சங்ககாலத்தில் பா, செய்யுள், பனுவல், நூல் போன்ற சொற்கள் வழக்கில் இருந்தன. பா, பாவுதல் அல்லது (துணி) நெய்தல் என்ற அர்த்தத்தையும், பாட்டு என்ற அர்த்தத்தையும் கொண்டது. செய்யுள் என்பதும் செய்தலினால் ஏற்படுவது, உழவு செய்யப்படும் நிலம், ஆகிய அர்த்தங்களைக் கொண்டது. பனுவல் 'பல்+நுவல்' பலவற்றைச் சொல்வது அல்லது பன்னிச் சொல்வது என்று அர்த்தப்படும். இவையனைத்தும் கவிதை என்பது ஒரு 'artefact' செயற்கையாகச் செய்யப்பட்ட பொருள் என்பதையே சொல்கின்றன. பனுவல் என்பதில் மட்டும் ஒரு தொடர்பியல் (Communication) தன்மை இருக்கிறது. நூல் என்பது நெசவுக்குப் பயன்படும் நூலை மட்டும் குறிக்காமல், கொத்தனார் போன்றோர் வைத்திருக்கும் செப்பம் செய்யும் கருவியையும் குறிப்பதாகிறது. ஆகவேதான் நன்னூலாரும் 'மாந்தர் மனக்கோட்டம் தீர்க்கும் நூல்' என்றார். இங்கே ஓர் அறவியல் அடிப்படை, தரம் பிரித்துப் பார்ப்பதற்கான அடிப்படை வருகிறது. சங்கம் என்ற சொல்லும் இந்த அடிப்படையை நன்றாகவே காட்டுகிறது. சங்கம் என்ற சமஸ்கிருதச் சொல்லுக்கு நேரான தமிழ்ச் சொற்களாகப் 'புணர்' 'கூட்டு' என்ற தமிழ்ச் சொற்கள் சங்க இலக்கியத்திலேயே இடம் பெறுகின்றன. 'சங்கம்' என்ற அமைப்பை இவை குறிக்காமல், **பிற்காலத்தில் உதிரியாக இருந்த பாடல்கள் 'புணர்க்கப்பட்டதையே,' 'கூட்டித் தொகுப்பட்ட' செயலையே குறிப்பதாகக் கொள்ளமுடியும்**. மேலும் சங்கம் என்பதற்கு இன்னொரு அர்த்தம், ஒரு நீர்வாழ் உயிரியின் மேலோடு என்பது. அது வெண்மை நிறமுள்ளது. கம்பீரமான ஒலியுடையது. இறைவனே தன்கையில் ஏந்தியிருப்பதாகக் கருதப்படக்கூடியது. இங்கேயும் சங்க இலக்கியம் என்று பார்க்கும்போது, தூய்மை, (சங்கு சுட்டாலும் வெண்மை தரும் என்பதால்) இயல்பு மாறாமை, கம்பீரம், மேன்மை ஆகிய பண்புகள் இலக்கிய அடிப்படையாக வைக்கப்படுவதைக் காணலாம். இவையனைத்துமே ஓர் உயர்குடி மேட்டுக்குடி ஆதிக்கக் கலாச்சார அடிபபடைகளைத் தான் காட்டுகின்றன. இதன் இன்னொரு முகமாகத்தான் அக இலக்கியம் என்பது உயர்குடிமக்களை மட்டுமே வைத்துப் படைக்கப்படுவது.

ஏவலர் – அடியோர்-வினைவலர் ஆகியோர் தலைமக்களாகப் படைக்கப்படத் தகுதி அற்றவர்கள். அவர்களைத் தலைமக்களாகக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் இலக்கியம் அகம் எனப்படாது. (புறத்திலேயே சேர்க்கப்படும்) போன்ற விதிமுறைகள். தமிழ் இலக்கியத்தின் வரலாறு சங்ககாலத்திலிருந்துதான் இது தொடங்குகிறது. அந்தக் காலத்திலேயே எவ்வளவு கட்டுப்பாடுகள் விதிமுறைகள்- மேல்நுண்மைச் சொல்லாடல்கள் இருந்தன என்பதை மேற்கண்ட சான்றுகள் காட்டுகின்றன.

ஒரு சங்கம் என்ற திறனுள்ள அமைப்பு, அதுவும் பாண்டிய மன்னர்களின் ஆதரவோடு நடந்துவந்த அமைப்பு. அதன் கட்டுத் திட்டங்களின்படி சுய பிரக்ஞையோடு, மாறாத முறையில் கவிதை பாடிவந்த புலவர்கள் என்ற விஷயங்கள் ஒரு வகையில் தமிழுக்கு நேர்ந்த பேரிழப்பாகிவிட்டன. இது தமிழினத்தின் பிரக்ஞையிலேயே, ஆழப் படிந்துவிட்ட சாபக்கேடாகி விட்டது. இலக்கியத்தின் சொல்லாடல்கள் பிற்காலத்தில் கொள்கைச் சவால்களை ஏற்கத் திறனற்றவையாகவும், தமிழ் என்னும் பொதுப்புத்திக் கூட்டமைப்பின் பளுவான மரபிலிருந்து விடுபட முடியாதவையாகவும், ஒழுங்கு முறைப்பட்ட தர்க்கங்கள், மறுப்புகள், விவாதங்கள் இவற்றிற்கு இடமளிக்க இயலாதவையாகவும், இதனால் மாறிவிடும் நிலை ஏற்பட்டது. தொல் காப்பியத்திற்குப் பிறகு ஒரு அசலான இலக்கணமும் தோன்றமுடியாத நிலையும் இதனால்தான் எற்பட்டது. அது மட்டுமல்ல: மக்களின் பேச்சுமொழி, மீறல்களையே உட்கொண்டது ஆதலின், இலக்கியச் சொல்லாடல் மொழி அதைக் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ளாமல் ஒரு நூலைப்போலவே இன்னொரு நூல் என்று பிரதிசெய்யும் வழக்கம் ஏற்பட்டுப் போயிற்று. ஜனங்களின் பேச்சிலிருந்து உருவான நாட்டார் இலக்கியங்களும், சிறுபான்மை எழுத்து இலக்கியங்களும் (சித்தர் பாடல்கள் போன்றவை) கீழானவை என்று கருதப்படும் நிலை நேர்ந்துவிட்டது. இவையாவற்றிற்கும் மேலாகத் தாழ்ந்தவர் எனக் கருதப்படும் மக்களின் குரல்கள் பதிவாகாமலே போய்விட்டது.

ஒரு கலாச்சாரம் இன்னொரு கலாச்சாரத்தை ஆதிக்கம் செய்வதான அதிகார உறவு ஏற்படும்போது, இரண்டு கலாச்சாரங்களின் இலக்கியச் சட்டகங்களுமே மாறுதல் அடைகின்றன. இம்மாதிரி ஒரு தாக்குதல் சங்க இலக்கிய காலத்திற்கு

முன்பே நடந்து, சங்க இலக்கியப் பனுவல்களின் செய்முறை ஆதிககக் கலாச்சாரத்திற்கு ஒத்ததாக இருப்பதால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டு, மற்றவை அழிந்திருக்க வேண்டும். இந்த Legitimation–சட்ட பூர்வமாக்கி ஒழுங்குபடுத்தி அங்கீகாரம் தரும் காரியத்தைச் செய்வதற்காகவே தொல்காப்பியம் என்ற இலக்கணப் பிரதி உருவாக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஒரு பார்ப்பனிய மேலாதிக்கமாகவே கூட இருந்திருக்கலாம். சங்கப் புலவர்களில் பார்ப்பனர்களுக்கு ஒன்றும் குறைவில்லை. தொல்காப்பியரும் திரணதூமாக்கினி என்ற பார்ப்பனராகவே கதைகளில் காட்டப்படுகின்றார்.

தொல்காப்பியப் பாயிரம், வடவேங்கடம் தென்குமரி ஆயிடைத் தமிழ் கூறு நல்லுலகம் என்று நிலவியல் வரையறை செய்கிறது. ‘ஐந்திரம் நிறைந்த தொல்காப்பியன்’ என்று, தொல்காப்பியர் நிலை நிறுத்தப்போகும் கோட்பாட்டுப் பதிவுகள் சமஸ்கிருதம் சார்ந்தவை என்பதைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. அவர் ‘முந்துநூல் கண்டு முறைப்பட எண்ணித் துணிந்தவர்’ என்றும் சுட்டுகிறது. எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம், பொருளதிகாரம் எங்கும் ஆதிக்கக் கலாச்சாரச் சுவடுகளே நிறைந்திருக்கின்றன. வடசொல்லும் இலக்கியப் புனைவுக்கான ஒரு சொல் வகையே என்று வரையறுக்கும் அளவுக்கு அந்தக் காலத்திலேயே வடக்கின் ஆதிக்கம் நிலை நிறுத்தப்பட்டு விட்டது. தொல்காப்பியம் மூலமாக அந்த ஆதிக்கம் பேசுகிறது.

சங்க இலக்கியத்தை ஒரு தொகுதியாகவும் நோக்கலாம்: தனித்தனி உதிரிப்பாடல்களாகவும் - கூற்றுகளாகவும் நோக்கலாம். முதலில் உதிரிப்பாடல்களை எப்படி அர்த்தப்படுமாறு அமைக்கலாம் என்பதற்கு உதாரணம், பிரபலமான ஒரு குறுந்தொகைச் செய்யுள்.

யாயும் ஞாயும் யார் ஆகியரோ

எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்

யானும் நீயும் எவ்வழி அறிதும்

செம்புலப் பெயல்நீர்போல

அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே

இந்தப்பாட்டைப் பின் நவீனத்துவ/பின் அமைப்பு நோக்கில் எவ்விதம் அர்த்தப்படுத்தலாம்? அர்த்தப்படுத்தும் ஒரு முறை இங்கே: பின் நவீனத்துவச் சிந்தனையின் அடிப்படை, கட்டப்பட்ட அடையாளங்களை அழிப்பது சங்ககால அறிவுப் பின்னணியில் பார்த்தால் இரண்டு தன்னிலைகள் நான்-நீ என ஒன்றையொன்று மற்றதால் கிடைக்கும் இன்பத்தை உணர்ந்து வியப்படைகின்ற தன்மை வெளிப்படுகிறது. ஓர் முறை அறிவியல் இறுக்கத்தினால் இன்புடை உடல்கள் இரண்டு சேர்ந்ததை 'இடக்கர் அடக்கலாக' 'அன்புடை நெஞ்சம் தாம் கலந்தனவே' என்று இந்தப் பாடல் சொல்வதாகப் பார்க்கலாம்.

இந்தப் பிரதியோடு கொஞ்சம் விளையாடிப் பார்க்கலாம். இந்தச் செய்யுளில் வருவன சில கேள்விகள். 'என்தாயும் உன் தாயும் யார் யாரோ? என் தந்தையும் உன் தந்தையும் யார் யாரோ? நானும் நீயும் இதற்கு முன் சந்தித்து அறிந்தவர்களா? என்று போகின்றன. இவை, ' நானும் நீயும் முற்றிலுமாக எந்த விதமான தொடர்பும் அற்றவர்கள்' என்று நிலைப்படுத்தவரும் அணிசார் கேள்விகள். பால்-டி மான் பாணியில் இவற்றை அணிசார்ந்த கேள்விகளாக எடுத்துக் கொள்ளாமல், விளையாட்டாக, Literal Questions ஆக, வெறும் ஆமோதிப்பை எதிர்பார்க்கும் கேள்விகளாக அன்றி, தீவிரக் கேள்விகளாக மாற்றிப் பார்க்கலாமே! 'என் தாயும் உன் தாயும் யார் ஆகி விட்டார்கள்? (எல்லாம் நன்கு தெரிந்தவர்கள்தானே): என் தந்தையும் உன் தந்தையும் எவ்வளவு உறவினர்கள்? (இறுக்கமான 'கேளிர்'): நானும் நீயும் எப்படித் தெரிந்து கொண்டோம்? (முன்பே): அதனால் இந்தப் புணர்ச்சியும் தானாகவே நிகழ்ந்தது சரியானதே' என்று முன் அர்த்தத்தைத் தகர்த்து வேறொன்றை அமைக்கலாம், தகர்ப்பமைப்பு (Deconstruction) முறையின் ஒரு வகை இது.

ஓர் அகப்பாடலைப் பார்த்ததனால் ஒரு புறப்பாடலையும் பார்க்கலாம். இதுவும் பிரபலமான ஒரு பனுவலே.

யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்

தீதும் நன்றும் பிறர்தர வாரா
நோதலும் தணிதலும் அவற்று ஓர் அன்ன
சாதலும் புதுவது அன்றே வாழ்தல்
இனிது என மகிழ்ந்தன்றும் இலமே முனிவின்
இன்னாது என்றலும் இலமே மின்னொடு
வானம் தண் துளி தலை இ ஆனாது
கல்பொருது இரங்கும் மல்லல் பேர் யாற்று
நீர்வழிப் படூஉம் புணைபோல் ஆருயிர்
வழிப்படூஉம் என்பது திறவோர்
காட்சியின் தெளிந்தனம் ஆகலின் மாட்சியின்
பெரியோரை வியத்தலும் இலமே
சிறியோரை இகழ்தல் அதனினும் இலமே

ஆதிக்கத்தை விரும்பும் அனைவர்க்கும் மிகப் பிடித்தமான சொல்லாடல் தொகுதி இது. பெரும்பாலும் முதலடி மட்டுமோ, சில சமயங்களிலே முதலிரண்டு அடிகளாக மட்டுமோ, இன்னும் மிகச் சில சமயங்களில் இறுதி இரண்டு அடிகளாக மட்டுமோ பலர் நறுக்கிக்

(Reduction) கையாளும் பாட்டு இது. ஆனால் இப்படிக் குறைத்து ஆளப்படும் பகுதிகள் நாட்டார் வழக்காறுகளின் -பழமொழிகளின் சொல்லாற்றலைப் பெற்றுவிட்டவை. ஆள்வோர்க்கு முதலிரு அடிகளும் மிகச் சாதகமானவையும் கூட.

போர்க்காலச் சமூகம் ஒன்றின் பலகுரல்களில் ஒன்று இது. போரிடும் அரசர்களுள் எவனோ ஒருவன் அழிந்து இன்னொருவன் ஆதிக்கம் பெறத்தானே வேண்டும்? அழிந்தவன் பேசப்போவதில்லை. அழித்தவனோ தன் இருப்பினை அடுத்தவன் நாட்டிலும் நியாயப்படுத்தி ஆக வேண்டும். ஆகவேதான் அவன் குரல் ‘யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்’ என ஒலிக்கிறது. அதுமட்டுமல்ல. எதிரிநாட்டு மக்களுக்கு இன்னும் இவனை எதிர்க்க இருப்பவர்களுக்குச் சொல்கிறான்: ‘தீதும் நன்றும் பிறரால் வருவதில்லை’ (அதாவது உங்கள் அழிவு என்னால் ஏற்பட்டதல்ல; அது விதி). நோவும் அதன் தணிவும் கூடப் பிறரால் தரப்படுவதல்ல; (உங்கள் நோவுக்குக் காரணமாக என்னை நினைக்க வேண்டாம்); உங்களை அழித்த எனது வாழ்க்கை இனியது என்று நான் நினைக்கவில்லை. அது மட்டுமல்ல – போர் என்ற ஆதிக்கச் செயல்பாடு, இங்கே, வானம் பெய்து, பெருவெள்ளம் மலையைப் பொருதுகொண்டு செல்லும் இயற்கைச் செயலுக்கு ஒப்புமை செய்யப்படுகிறது. போர் இயற்கை, போரில் பாதிக்கப்பட்ட

வாழ்க்கையும் ஆற்றில் அடித்துச் செல்லப்படும் புணைபோல் அபாயங்களுக்கு உள்ளாவதும் இயற்கை! எவ்வளவு நியாயப்படுத்தல்கள், எவ்வளவு அறத்திணிப்புகள் இந்தப் பிரதியில் செயல்படுகின்றன! வாழ்க்கை இப்படித்தான். அது விதிப்படி செல்கிறது. ‘மேலிருந்து ஏதோ ஒன்று மனித வாழ்க்கையை நிர்ணயம் செய்கிறது’.

இதே ரீதியில் இந்தச் செய்யுளின் அர்த்தத்தை அமைத்தால் - அதாவது வென்ற அரசன் எதிரிநாட்டார்க்குச் சொல்லுகின்ற பொருளுள்ள மொழிகளாக’ இவற்றைக் கொண்டால், ‘என்னிடம் போரிட்டு இறந்து புகழடைந்த பெரியாரையும் நான் பாராட்டத் தயாராக இல்லை: உங்களைப் போல் உயிர் பிழைத்து வாழும் சிறியோரை நான் இகழவும் மாட்டேன்’. (உங்களது ஒத்துழைப்புதான் நான் விரும்புவது) என்று அர்த்தம் கொள்ளலாம்.

ஆயினும் இப்பாட்டின் முதற்பகுதிக்கும் - கடைசி இரண்டு அடிகளுக்கும் ஒரு முரண்பாடு இருப்பதாகவே கொள்ளமுடியும். ‘விதி என்ற ஒரு பெருவடிவு ஆதிக்கம் கொள்கிறது. எல்லாமே அதன் மேலாண்மையில் இயங்குகின்றன’ என்று ஊழைக் கடவுளுக்குச் சமமாக்கிய பிறகு, ‘பெரியோரை வியத்தலும் இல்லை, சிறியோரை இகழ்தலும் இல்லை, நான் அறவழியில் சமநிலை பிறழாது

நடப்பவன்’ என்ற கூற்றின் அவசியம் என்ன? ஊழ் அதன் விதிப்படி இயக்குகிறது என்னும்போது ஒழுக்கத்தினை நியாயப்படுத்துவதற்கான அடிப்படை என்ன? ஆனால் ஒழுக்கத்தினை நியாயப்படுத்தினால்தான் படைகள் இருக்க முடியும்: ஆணைகளால் அதைக் கட்டுப்படுத்த முடியும்: மக்களையும் எவ்வித எதிர்ப்புமின்றி இயக்கமுடியும். எனவே அர்த்தக் கட்டமைப்புப்படி ஓர் இடைவெளி முதற்பகுதிக்கும் கடைசி இரண்டு அடிகளைக் கொண்ட பகுதிக்கும் இடையிலே இருக்கத்தான் செய்கிறது.

தனித்தனியாக சங்க இலக்கியச் சொல்லாடல்களைத் தகர்த்து மேற்கண்டவை போன்ற செயற்பாடுகளால் வேறு விதமான அர்த்த அமைப்புகளை உருவாக்கிக் கொண்டே செல்லலாம். இறுகிப் போய்விடாமல் இருக்க, இறுக்கமான விக்கிரக ஆராதனை முறைகள் உருவாகிவிடாமல் இருக்க, இம்மாதிரி தகர்ப்புகள் அவசியம். இப்போதும் தமிழ்த்துறைகளில் சங்ககால ஆராதனை நிகழ்ந்து கொண்டுதான் இருக்கிறது. சங்ககாலம் பொற்காலம் அல்ல என்பவர்கள் கூட, வீரயுகத்தின் திறனுள்ள வெளிப்பாடு அது: சான்றோர் செய்யுள் என்று பாராட்டத் தவறுவதே இல்லை.

ஒட்டு மொத்தமாக (as a corpus) சங்க இலக்கியத்தை நோக்கினாலும் இம்மாதிரித் தகர்ப்பினைச் செய்யலாம்.

சங்கப் பனுவல்களின் அடிப்படைப்பொருள் உரிப்பொருள் முதல் கருப்பொருள்கள் கட்டமைக்கும் நாடக அரங்கில் உரிப்பொருளின் ஆட்டம் நிகழ்கிறது. அக இலக்கியம் என்பதே ஒரு பெரும் புனைவு வெளி. நச்சினார்க்கினியர் தாம் உரை எழுதிய அக்காலத்திலேயே அக இலக்கியத்தை நாடக வழக்கு என்றும், புற இலக்கியத்தை உலகியல் வழக்கு என்றும் குறித்தார். அக இலக்கியம் நாடக வழக்கு என்னும் போதே அது ஒரு புனைவுலகு என்பது புலனாகிறது. நிஜ வாழ்க்கையில் மானிடத்தன்னிலைகள் இயங்குதல் இதற்குள் வருவதில்லை. ஒருவகை இலட்சியமயமாக்கப்பட்ட புனைவுலகம் இது. இன்று உருவாக்கப்படும் திரைப்படங்கள் காதல் என்பதை ஒரு புனைவாகக் கட்டமைத்துக்காட்டுவது போலவே சங்ககாலத்தில் சங்க அக இலக்கியம் செயல்பட்டிருக்கிறது. இந்த அகப்பாடல்களில் மாதிரி உருவங்கள் (Model or ideal figures) கதை மாந்தராக உலவ விடப்படுகின்றனர். ஆண்களும் பெண்களுமாக – தலைவன், தோழி, பரத்தை என இந்தப் பாத்திரங்கள் அமைந்தாலும், ஆணாதிக்க ஆண்மையச் சிந்தனையே இவற்றில் இடம் பெறுகின்றது. பெண் ஆணின் சிந்தனைப் போக்கை அப்படியே ஏற்றுக்கொண்டு செயல்படுபவளாகவே இருக்கிறாள் ஆணின் புணர்ச்சி ஒன்றே பெண்ணின் இலட்சிய வாழ்வாகப் படைக்கப்படுகிறது.

ஒரு சான்று (குறுந்தொகை)

குக்கூ என்றது கேரி அதன் எதிர்

துட்கென்றது என் தூஉ நெஞ்சம்

தோள் தோய் காதலர்ப் பிரிக்கும்

வாள் போல் வைகறை வந்தன்றால் எனவே

நேராக அர்த்தம் கொண்டாலே இதில் சொல்லப்படுகின்ற செய்தி, தலைவனைப் பிரியச் செய்யும் காலைநேரம் வந்ததே என்று தலைவி கவலைப்படுகிறாள் என்பதுதான். திணை துறைக் குறிப்புகளின்படி பார்த்தால், தனக்கு மாதவிலக்கு வந்துவிட்டதே, தலைவன் தன்னை விட்டுப் பரத்தையிடம் போய்விடுவானே என்று தலைவி கவலைப்படுகிறாள் என்று அமையும்.

ஆண்கள் போரில் ஈடுபடுபவர்கள்; வேந்தனுக்காக (வேந்தனுக்கு மாற்று அதிகாரம் படைத்தவர்களாக)க் கடமை ஆற்றச் செல்பவர்கள்; வேதம் கற்கச் செல்பவர்கள் (ஓதற்பிரிவு, அறிவுக்கான பிரிவு). பெண்கள் அச்சம், நாணம், மடம், பயிர்ப்பு இவற்றை உடையவர்கள். ஆணின் புணர்ச்சிக்காகவே இவர்கள் எப்போதும் காத்திருப்பதுபோலவே படைக்கவேண்டும். (மெய்ப்பாட்டியல் கூறும் உடைபெயர்ந்து உடுத்தல், அல்குல்தைவரல்... போன்ற

மெய்ப்பாட்டுப் பட்டியல்களைக் காண்க) என்று தொல்காப்பியம் சுட்டிக்காட்டுகிறது. தலைவன் பரத்தைக்கென பிரியலாம். அப்போதும் பெண் கொஞ்சம் ‘பிகு’ பண்ணிவிட்டு (ஊடல் கொள்ளுதல், வாயில் மறுத்தல்) அவனைக் கட்டாயம் ஏற்றுக் கொண்டே தீரவேண்டும்.

அக இலக்கியம் ஒரு புனைவு. கட்டுக்கதை என்பதற்கு (இது வாழ்விலக்கியம், அப்படியே நடந்தது. அக்காலச் சமூக முறை என்று கூறுவோர்க்காக) ஒரே ஒரு சான்றினை மட்டும் சுட்டிக் காட்டலாம். சங்க அக இலக்கியத்தில், குழந்தைகள், சிறுவர்-சிறுமியர் கிடையாது; பாலுறவு கொள்ள இயலாது மூத்து முதிர்ந்தோர் கிடையாது; சாவு அறவே கிடையாது: சாதிப்பாகுபாடு கிடையாது. இடம்பெறும் தலை மாந்தர்களோ பிறப்பு, குடிமை போன்ற பத்துவிதப் பொருத்தங்களும் உடையவர்கள்.

சங்கம் என்ற சொல்லே அகத்தையும் புறத்தையும் குறிக்கிறது. சங்கம்- சேர்க்கை என்ற அர்த்தத்தில் அகத்தையும், போரின் அடையாளக் கருவியாகப் (‘சங்கே முழங்கு’) புறத்தையும் குறிக்கிறது. சேர்க்கை என்பதில் உள்ள மொழிச் செயல்பாடுதான் அகத்தில் காணப்படுவது. அடையாளக் கருவி என்னும் விளக்கீட்டு (Interpretant) நிலை புறத்தில் உருவாகிறது. அதே போல் அக

இலக்கியத்தில் ஆணின் ஆட்சிக்குட்படுபவள் பெண்: புற இலக்கியத்தில் ஆணின் ஆட்சிக்குட்படுபவளும் பெண்ணின் உருவகம்தான். ('நிலம் என்னும் நல்லாள்') பூமாதேவி. இரண்டிலும் திருப்தியுறுதல் Gratification இருக்கிறது: வன்முறை (Violence) இருக்கிறது. இதை அகத்திணைகள் ஏழினுக்கும் புறத்திணைகள் ஏழினுக்கும் உள்ள பொருத்தப்பாடுகளாக உரையாசிரியர்களே சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். சான்றாக குறிஞ்சிக்கு உரிப்பொருள். புணர்தல் (First meeting of first touch). அதன் புறமாக அமைவது வெட்சி-ஆநிரை கவர்தல். இங்கே பசுப்போன்ற பெண்ணைக் கவர்பவன் அங்கே பசுக்கூட்டத்தைக் கவர்கிறான். (territorial domination). இரண்டிற்கும் 'பால்' ஆதிக்கமே காரணம். இரண்டிற்கும் காலம் நள்ளிரவே; இடம் குறிஞ்சியே; ஆக அகமும் புறமும் எல்லைகள் அழிந்துபட்டு ஆதிக்கத்தின் இருவேறு முகங்களாகவே காட்சியமைகின்றது. இந்த ஆதிக்கத்தைக் கட்டமைப்பது சங்க இலக்கியம் என்னும் செயற்கைமொழி.

இந்தச் செயற்கை மொழியின் (Parnassian style) கதை சொல்லல்கள் மூலமாக இந்த நூற்றாண்டிலும் தன்னிலை உருவாக்கம் நிகழ்கிறது. ஆகவே சங்கப் பாடல்கள் அனைத்தையும் தீவிர மறு வாசிப்புக்கு உட்படுத்த வேண்டும். பழைய காலப் பிரதிகள் - அவை உண்மை நிகழ்வுகளாகவே அக்காலத்தில் இருப்பினும் அல்லது கருதப்படினும் - நம்மைப் பொறுத்த அளவில் அவை பிரதிகள்தான்.

அப்பிரதிகளின் குறுக்கீடு இன்றைய வாழ்வில் எந்த அளவுக்குத் தேவையானது – குறிப்பாக சங்ககால அகம்-புறம், வீரம்-காதல், பிற்கால தமிழ்-தாய்-கன்னி போன்ற புனைவுகளின் குறுக்கீடு எப்படிப் பாதிக்கக் கூடியது என்பவை பற்றியெல்லாம் ஆழமாக உரையாடல்கள் உருவாகவேண்டும். பழங்கால பிம்பங்கள் நோயாகப் பரவி இன்றைய வாழ்வில் குறுக்கிடும் நிலையினை ஆராய வேண்டும்.

அடிக்குறிப்பு

1.அதனால்தான் திருமதி இந்திராகாந்தி ரஷ்யா சென்றிருந்தபோது மாஸ்கோவில் மேற்கோள் காட்டிய தொடராக இது அமைந்தது. தமிழ்நாட்டு மேடைகளில் இதன் ஆளுகை பற்றியோ சொல்லவே வேண்டியதில்லை.

சிலப்பதிகாரமும் தமிழ்ச் சமூகமும்

1

காலந்தோறும் ஓர் இலக்கியப் பிரதி ஒரே விதமான மதிப்பினைப் பெறுவதில்லை. அதன் தோற்றக் காரணிகளும் அப்போதிருந்த வாசகர்களும் அதன் முதல்கட்ட ஏற்பினைத் தீர்மானிக்கின்றனர். காலமும் சூழலும் மாறிக்கொண்டே செல்லச் செல்ல அது பெறும் ஏற்பும் மாறிக்கொண்டே செல்கிறது. அதன் மதிப்பும் அது பெறும்

கவனிப்பும் மாறுகின்றன. சிலசமயங்களில் ஓர் இலக்கியப் பிரதி முழுதுமே மறக்கப்பட்டு முற்றிலும் மறைந்திருப்பதுவும் உண்டு. சிலசமயங்களில் தனது தோற்றக் காலத்தில் பெற்ற வரவேற்பினை விடவும் கூடுதலான வரவேற்பினைப் பெறவும் இயலும். சிலப்பதிகாரம், தொல்காப்பியம் போன்ற நூல்கள் இவ்விரு எல்லைகளையும் தொட்டிருக்கின்றன. இங்கு சிலப்பதிகாரம் காலந்தோறும் பெற்ற வரவேற்பினையும் அதற்கான அரசியல் சமூகப் பின்னணிகளையும் ஓரளவு காண்பதே நோக்கம்.

2

சிலப்பதிகாரம் எவ்விதம் வடிவம் பெற்றது என்பதை நாம் இன்று முழுதுமாகக் கண்டறிய இயலாது. நமக்குத் தெரிவதெல்லாம் சிலப்பதிகாரத்திற்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளத்தக்க சில கதைகள் சங்க இலக்கியப் பிரதிகளில் வழங்கியுள்ளன என்பதுதான். புறநானூறு 143-147 பாட்டுகள், பேகன் தன் மனைவி கண்ணகி என்பவளைப் பிரிந்து ஒரு பரத்தையுடன் வாழந்தமையைப் பதிவு செய்துள்ளன. நற்றினை 216, ‘ஒரு முலை அறுத்த திருமாவுண்ணி’ என்பவளைக் குறிப்பிடுகிறது. இம்மாதிரிக் கதைகளிலிருந்துதான் இப்போதுள்ள சிலப்பதிகாரப் பிரதிக்கான கதை உற்பத்தியாகியிருத்தல் வேண்டும். வேறு நாட்டார் வழக்குகள் அக்காலத்தில் இதுபோன்ற சம்பவங்களைக் கொண்டிருந்தனவா என்பதை இன்று காணமுடியாது.

இந்த நிகழ்ச்சியோ இதுபோன்றதொரு நிகழ்ச்சியோ இள்கோவடிகளின் உள்ளத்தைப் பாதித்திருக்கிறது. வீட்டை விட்டு வெளிவரும் பழக்கமும் இல்லாத ஓர் ஏந்திழையாள் மன்னனையே எதிர்த்து நின்றது ஒரு புரட்சிகரமான நிகழ்ச்சி... இது அடிகள் நெஞ்சில் பதிந்தது. காப்பியமாக மலர்ந்தது... தமிழர் வடவர் போராட்டம் இந்த நூற்றாண்டில் மட்டுமின்றி அடிகள் வாழ்ந்த அந்த நூற்றாண்டிலும் இருந்தது. தமிழர் வடவரைப் போரிட்டு வென்று தங்கள் கொடியை நடுதலைச் சிறப்பாகக் கருதியிருந்தனர்... அவ்வாறே சேரன் செங்குட்டுவன் வடநாட்டாரை வென்று அங்கிருந்து சிலைக்குக் கல்கொண்டு வந்த செய்தி தமிழ்ப்பற்று கொண்ட நெஞ்சங்களுக்கு விருந்தாக அமைந்தது... இரண்டாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய கதைக்கரு, இருபதாம் நூற்றாண்டிற்கும் பொருந்துவதாக அமைந்தது... இக்கதை தெருக்கூத்திலும் இடம் பெற்றது, நாடகத்திலும் மேடை ஏறியது. திரைப்படத்திலும் பங்கு கொண்டது. வானொலி தொலைக்காட்சி இவற்றிலும் உரிமை வாய்ப்புடன் திகழ்கின்றது.

(டாக்டர் சரளா இராஜகோபாலன், வழிவழிச்சிலம்பு, பக். 3-5)

இவ்வறிஞர் இங்கே ஏறத்தாழ சிலப்பதிகாரக்கதையின் ஏற்பினை இச்சிறு பகுதிக்குள் அடக்கிவிட்டார். ஆனால் இரண்டாம்

நூற்றாண்டில் தோன்றிய இக்கதைக்கரு, இருபதாம் நூற்றாண்டிற்குப் பொருந்துவதானது எவ்வாறு என்று ஆராயவில்லை. அது அவரது நோக்கமும் அல்ல. ஆனால் அவரது இக்குறிப்பிலிருந்து, ‘வீட்டைவிட்டு வெளியே வரும் பழக்கமும் இல்லாத ஓர் ஏந்திழை மன்னனையே எதிர்த்தது’ ஒரு நடந்த நிகழ்ச்சி என்றும், சேரன் செங்குட்டுவன் வடவரை எதிர்த்தது ஒரு நடந்த நிகழ்ச்சி என்றும் கருதுவதாகப் புலனாகிறது.

நாம் மேற்குறிப்பிட்ட புறநானூற்று, நற்றிணைப் பாடல் குறிப்புகள், கண்ணகி என்பாள் தனது கணவன் பரத்தையிடம் பிரிந்தது காரணமாக வருத்தப்பட்டாள் என்பதையும், திருமாவுண்ணி என்பாள் தனது காதலன் வராமற்போனமைக்காக தனது மார்பினை அறுத்தெறிந்தாள் என்பதையும் சொல்கின்றனவே அன்றி, “வீட்டைவிட்டு வெளியே வரும் பழக்கமும் அற்ற ஓர் ஏந்திழையாள் மன்னனை எதிர்த்தாள்” என்னும் நிகழ்ச்சியைக் கூறவில்லை. அது நாட்டார் கதைகள் எதிலிருந்தேனும் இளங்கோவடிகளுக்குக் கிடைத்ததா என்பதையும் இன்று நாம் அறுதியிட்டுக் கூற முடியாது. அவ்வாறிருக்க, ‘கண்ணகி மன்னனை எதிர்த்த நிகழ்ச்சி இளங்கோவடிகள் நெஞ்சில் பதிந்தது’ என்பது வரலாற்றுக்கு முரணானது; சங்கப்பாடல்களால் சொல்லப்படாதது.

முன்னிரு நிகழ்ச்சிகளையும் படித்திருந்த அடிகளார் இதனைத் தாமே உருவாக்கிக் கொண்டர் என்பது பொருத்தமாக அமையும். கண்ணகி மன்னனை எதிர்த்தது. கோவலன் மன்னனால் கொலையுண்டது - இவை அடிகளாரின் கற்பனைகள். சேரன் செங்குட்டுவன் வடவரைவென்று கல்கொணர்ந்த செய்தியும் கற்பனையே ஆதல் வேண்டும்.

Canto III then makes Senguttuvan defeat a number of trans-Gangetic monarchs, for whose existence there is no other evidence, literary or epigraphical, and makes two of the kings carry on their heads, the stone which was to represent the deceased Lady Kannaki. All these must be fables, because the transport of an army of the size necessary for the purpose of fighting with trans-Gangetic monarchs is a thing that can be imagined only by a Tamil poet ignorant of the geography of India.

(Srinivas Iyangar, History of the Tamils, pp. 600 – 601).

எனவே சிலப்பதிகாரக் கதையின் முக்கியமான நிகழ்ச்சிகள் அனைத்தும் இளங்கோவடிகளின் கற்பனையில் தோன்றியவையே என நியாயமாகக் கருதலாம். முழுக்க முழுக்க ஒரு தனி மனித

உள்ளத்தின் அவலத்தினையும் ஒரு பேரரசனின் படையெடுப்பினையும் கற்பனையில் உருவாக்கி, இரண்டிற்கும் ஓர் இன்றியமையாத் தொடர்பு தந்து ஒருங்கிணைத்துக் காப்பியமாக்கியதுதான் இளங்கோவடிகளின் தனித்திறன்.

பல சமயங்களில் செவ்விலக்கியங்களின் தோற்றத்திற்கு நாட்டார் கதைகளே ஆதாரமாக இருந்துள்ளன. எனவே மேற்கண்ட கற்பனைக்கான ஆதாரங்களும் அவற்றிலிருந்தே பெறப்பட்டிருக்கலாம். கோவலன் முற்பிறப்புக் கதை போன்ற அமைப்புள்ள பல நாட்டார் கதைகள் வழக்கிலுண்டு. செவ்விலக்கியங்கள் பின்னர் சிறப்பான ஏற்புப் பெறும் போது அவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு புதிய நாட்டார் கதைகளும் தோன்றுகின்றன. சிலப்பதிகாரக் கதையைப் பொறுத்தும் இவ்வாறே நிகழ்ந்திருக்கலாம். இப்போது வழக்கிலுள்ள நாட்டார் கதைகள், பாடல்கள் முதலியன சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய பின்னரே தோன்றியவை என்பதை மறுக்க முடியாது.

3

இவ்வாறு இளங்கோவடிகள் ஒரு காப்பியத்தினை உருவாக்க அடிப்படைத் தேவையினை-அதற்கான அரசியல் காரணத்தினை,

மேற்கண்ட சரளா ராஜகோபாலனின் மேற்கோளே சுருக்கமாகக் கூறுகிறது.

கொந்தளிப்புகள் நிறைந்த காலப்பகுதியிலே கதைப் பாடல்களும் (Ballads) காப்பியங்களும் (Epics) மிகுதியாக தோன்றுகின்றன என்பர் அறிஞர். சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலமும் இவ்வாறானதே. மிகுந்த அரசியல்-சமய மாற்றங்களும், வாழ்க்கை மதிப்பு மாற்றங்களும் நிறைந்த தொந்தளிப்பான காலம், சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலம். காதலையும் வீரத்தினையும் போற்றி வந்த உலகாயத மதிப்புகளில் பெருமளவு நம்பிக்கை வைத்திருந்த ஒரு வீரயுகக் காலத்திலிருந்து தமிழகம் மாறியிருந்தது. ஒரு வணிக யுகம் எழுந்து உருவாகி வளர்ந்தது. தமிழ் மூவேந்தர்கள், தங்கள் ஆட்சியை இழந்து மறைந்தார்கள். களப்பிரர்கள் ஆட்சியைக் கைப்பற்றியிருந்தார்கள். முன்பு வழங்கிவந்த தமிழகத்துக்கே உரிய நிலப்பகுதித் தெய்வ வழிபாடு மறைந்து சமண-பௌத்த மதங்கள் வாழ்வு பெற்றுவிட்டன. அதேசமயம், புதிதாக வைதிகநெறி சார்ந்து சைவ-வைணவ சமயங்கள் உருப்பெறத் தொடங்கியிருந்தன.

ஆகவே சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலப்பகுதி பற்றி இதுவரை ஆய்வாளர்கள் பல யூகங்களை முன் வைத்திருந்தாலும் அது, கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட பகுதியில் தோன்றியது

என நாம் கருதமுடியும். அதிலும் இந்தக்காலப் பகுதியின் மேல் எல்லையைப் பெரிதும் ஒட்டியே இக்காப்பியம் உருவாகியிருக்கவேண்டும். இக்கருத்திற்கு நாம் வர, மேற்கண்ட அரசியல் சூழல் போன்றவையும் இளங்கோவடிகள் கையாளும் யாப்பமைப்பு, காப்பிய அமைப்பு போன்றவையும் துணை செய்கின்றன. சைவ-வைணவ சமயங்கள் முழு உருப்பெற்று, எழுச்சிபெறும் போது பக்தி இயக்கம் தோன்றிவிடுகிறது. சமண-பௌத்த மதங்கள் வீழ்ச்சியடைதலும் உடன் நிகழ்கிறது. இக்காலப்பகுதியில் சிலப்பதிகாரம் போன்ற, சமண சமயத்தை ஆதாரமாகக் கொண்ட, அதேசமயம் சமயசமரசம் வலியுறுத்தும், ஒரு காப்பியம் தோன்றியிருக்க இயலாது. எனவே கி.பி.நான்காம்-ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் இக்காப்பியம் தோன்றியிருக்கக்கூடும்.

சிலப்பதிகாரக் காலம் பெருவணிகர்கள் தோன்றி நிலைத்த காலம். இவ்வணிக சமூகத்திற்கு, தமிழகத்தில் புதிதாக உருவாகி வந்த சைவ வைணவ(வைதிக) சமயம் உகப்பானதாகத் தோன்றியிருக்காது. கடல்கடந்து செல்லுதல் ஆகாது போன்ற கட்டுப்பாடுகளைக் கொண்ட வைதிகசமயம், கடல்கடந்து வாணிகம் புரியும் வணிக சமூகத்தின் எழுச்சிக்கு உதவாது. எனவே தமிழகத்தின் வணிக சமூகத்தினர் சமண-பௌத்த சமயங்களைத் தழுவியிருந்தனர் என்பது தெளிவு. அதே சமயம், இந்த நிர்ப்பந்தங்கள் அற்ற வேளாளர்,

வைதிக சமயங்களை ஏற்றனர். இவ்விதம் வேளாள வணிக சமயமுரண்பாடு தோன்றிவந்த காலத்தில்தான் சிலப்பதிகாரமும் தோன்றியது. கோவலன் சாவகநோன்பியாகக் காட்டப்பட்டிருப்பதும், மணிமேகலைக் காப்பியத்தின் சாதுவன் பௌத்தனாகக் காட்டப்பட்டிருப்பதும், அக்காலச் சூழல்களுக்கு முற்றிலும் பொருத்தமானவை.

வேற்று இனத்தவரிடம் அடிமையாக இருந்த தமிழ்மக்கள் தங்களுக்கான ஒரு பேரரசினைத் தோற்றுவித்தால்தான் களப்பிரர்களை விரட்ட முடியும் என்பது அக்காலத்தேவை. இதற்குத் தமிழ் மக்களை உணர்ச்சி ரீதியாக இணைக்கின்ற ஒரு கோட்பாடு வேண்டும். ஆகவே சேர-சோழ-பாண்டிய என்னும் பழைய மூவேந்து நிலையையும் மீறித் தமிழ் மக்கள் ஒன்றுபட 'தமிழ்த் தேசியம்' என்னும் கருத்து அக்காலத்தில் உருப்பெறலாயிற்று. இக்கருத்து, அடிமை நிலையில் வாழ்ந்த தமிழ்மக்கள் மனதிற்குப் பிடித்தமானதோர் தப்பிப்புக் கற்பனையாகவும், மாய இன்பம் தருகின்ற கோட்பாடாகவும் பயன்பட்டது. முந்நாடு-மூன்று நகரங்கள்-மூன்று ஆறுகள்-மூன்று வேந்தர்கள்-முத்தமிழ் போன்றவை இணைந்த கருத்தாக இது உருப்பெற்றது. உருவாக்கியவர் இளங்கோவடிகள். இவற்றின் சார்பான தமிழ் பிரதிநிதியாக அமைபவன் சேரன் செங்குட்டுவன்.

4

தமிழர்களை இணைக்கும் கோட்பாடாகத் தமிழ்த் தேசியத்தை உருவாக்க முனைந்த அடிகளாருக்கு, பல்வேறு விஷயங்களை, ஒன்றுக்கொன்று அவை முரண்பட்டவையாக இருந்தாலும்கூட, அவற்றைச் சமரசப்படுத்தி இணைக்க வேண்டிவந்தது. சிலப்பதிகாரத்தில் இந்த இணைவை நாம் காண்கிறோம்.

முந்நாடு-முந்நகரம்-மூவேந்தர் இவர்கள் சார்பான நகர நாகரிகம் ஒரு புறம் நாட்டார் பண்பாடு, அவர்களது வாழ்க்கை நெறிகள் என்பது மறுபுறம். நாட்டியக்கலை, இசைக்கலை, இவற்றின் வேத்தியல் அரங்கு நிகழ்ச்சிகள், இவற்றிற்குத் தேவையான அரச ஆதரவு, இவற்றின் விளைவாகத் தோன்றிய கணிகையர் குலம் என்ற நிகழ்வுகள் ஒருபுறம்.

நாட்டார் வரிப்பாடல்கள், குரவைகள், ஆட்டங்கள், அவற்றில் மக்களின் பங்கேற்பு என்ற நிலை மறுபுறம்.

வைணவ, சைவ, சமண, பௌத்த நிறுவன சமயங்களும் அவற்றின் கருத்துகளும் ஒருபுறம்:

அவற்றிற்கு எதிரான நாட்டார் தெய்வங்கள், மக்கள் வழிபாட்டு முறைகள் மறுபுறம்.

புதிதாக எழுந்த வணிக சமூகம் ஒருபுறம்:

பழைய வேளாளர் நாகரிகம் மறுபுறம்:

மூன்று நாடுகளிலுமுள்ள பல்வேறு தரப்பட்ட, பல்வேறு வாழ்க்கைமுறைகளையும் உடைய மக்களது நடைமுறைகள், பழக்கவழக்கங்கள் போன்றவற்றை இளங்கோவடிகள் இணைக்க வேண்டியதாயிற்று. எனவே இவற்றுள் எதனையும் ஒதுக்காமல், ஒரு தேசியக்காப்பியமாக, யாவரையும் ஒருங்கிணைத்துக்கொள்கின்ற, சமரசம் பேசுகின்ற காப்பியமாயிற்று, சிலப்பதிகாரம். ஆகவே அடிப்படையில் சமணசமயம் சார்ந்ததாக இருந்தும் மேல்தளத்தில் சமரச நோக்கினை அது முன்வைக்கிறது. இவ்வாறு எல்லாவற்றையும், முரண்பட்ட துருவநிலைகளைக்கூட -தழுவிக் கொள்கின்ற அமைப்பு, ஒரு ‘மொசைக்’ தோற்றத்தினை இக்காப்பியத்திற்கு அளிக்கிறது.

இந்தப் புதிய தமிழ் தேசியத்திற்கு அடிப்படையாக இரண்டு முகங்கள் இருக்கின்றன. இதனையும் நன்கு ஆலோசித்து உருவாக்கியதில் அடிகளாரின் முன்நோக்கு தெரிகிறது. இந்த இரு முகங்களில் ஒன்று, 'தமிழ்க் கற்பு' என்னும் கோட்பாடு. இதற்குச் சங்க இலக்கிய வீரயுக அடிப்படையை நன்கு இளங்கோவடிகள் பயன்படுத்திக் கொண்டார். முன்னரே தமிழ்க்கற்பு என்னும் கோட்பாடு, ஆரியர்களின் காந்தர்வத்தை ஒத்ததாகவும், அதற்கு வேறுபட்டதாகவும் சுட்டிக் காட்டப்பட்டிருந்தது. ஆகவே தமிழகத்தின் தனிப்பெரும் சிறப்பாக அது ஆரிய அரசன் பிரகத்தனுக்கு உணர்த்தப்பட்டது. கற்பு என்னும் ஒழுக்க அடிப்படை, குடும்ப அமைப்பையும், ஆண்களது மேலாண்மையையும் உறுதிப்படுத்தி, அதன் வாயிலாக நாட்டின் நிறுவன அமைப்பையும் காக்கும் கருவி என்பது அடிகளாருக்குப் புலப்பட்டது.

இத் தமிழ்க் கற்பினைப் பாராட்டவேண்டியே சேரன் செங்குட்டுவன் செயல்பட்டான். ‘தமிழ் மானம்’ காக்க வடவரைவென்று கல்கொணர்ந்தான். அகநிலையில் ‘தமிழ்க் கற்பு’ (அதுவும் ‘மறக்கற்பு’ தான்). புறநிலையில் ‘தமிழ்மானம்’-(வீரம்). சங்க இலக்கிய அமைப்பான அகம்-புறம் என்பதற்கு ஒரு காப்பிய முகம் தந்தார் இளங்கோவடிகள். இவ்வாறு அகம்-புறம் கோட்பாட்டை

இருநிலைகளிலும் இணைத்ததன் வாயிலாக தமிழ்த்தேசியம் அசைக்க முடியாத உறுதிபெற்றது.

ஆகவே ஒரு பேரரசின் ஆக்கத்திற்கும், அதன் நிறுவனங்களைக் கட்டிக் காப்பதற்கும், தேசம்-தேசத்தின் மானம் காக்கும் வீரர் படை-தேவை என்னும் கருத்தினை வலியுறுத்தி, அவற்றை சமூகத்திற்கு இன்றியமையாதவை-சட்டபூர்வமானவை- என மக்களை ஏற்க வைக்கும் பணியினை (Legitimation) இக்காப்பியம் செய்கிறது. இது வணிக நிறுவனங்களின் எழுச்சிக்கும் உகப்பானது. இப்போதும் போலீசும் இராணுவமும் நம் நாட்டிலும் இவ்வகையிலேயே பயன்படுகின்றன.

அதே சமயம், போலீசும் இராணுவமும் அத்துமீறி விடவும் கூடாது. யார் வேண்டுமானாலும்-பாதிக்கப்பட்டால்-அரசுக்கு எதிராகக் குரல் எழுப்பலாம். அதற்கு அரசனும் செவி சாய்த்து, தன் உயிரைக் கொடுத்தேனும் ‘வளைந்த செங்கோலை நிமிர்த்த’ வேண்டும் என்னும் கோட்பாட்டையும் இதற்கு அனுசரணையாக அளிக்கிறார் இளங்கோவடிகள்.

எந்த நாடும் இயல்பாக நடைபெற வீரர்கள் படை, போலீசு, இராணுவம் மட்டும் போதாது. மக்கள் ‘தங்களது ஆட்சி’ என அதை

உணரவேண்டும். இது அக நிர்ப்பந்தம். இராணுவம் புற நிர்ப்பந்தம். இதே போலத்தான் அகநிலையில் கற்பும், புறநிலையில் மானமும். (இரண்டும் தற்காப்புக் கருவிகள்- defence mechanisms எதிரிகளிடமிருந்து தன்னைத் 'தற்காத்துக் கொள்ளுதல்' என்னும் தன்மையில் ஒன்று பட்டவை). எனவே இளங்கோவடிகளின் காப்பியத்தில் கண்ணகியின் கற்பும், செங்குட்டுவனின் மானமும் இரு காண்டங்களில் முதன்மை பெறுகின்றன. பேரரசர்கள், வணிகர்கள் ஆகியோர் தங்கள் செல்வ மிகுதியாலும், கலைப்படைப்பு ஆதரவு நிலைப்பாட்டினாலும், 'கணிகையர் தொடர்பின்றி வாழ இயலாது' என்னும் நிர்ப்பந்தத்தினை முதற்காண்டம் காட்டுகிறது. எனவே பிளேட்டோவின் 'குடிமக்கள் அரசு'க்கு அக்கால அடிமைகள் எவ்விதத் தேவையோ, அதே போல, இளங்கோவடிகளின் 'தேசியத்திற்கு'க் கணிகையர்கள் தேவை.

மேலும், ஆரியம்-தமிழ், வடவர் நெறி- தமிழ்நெறி என எதிர்நிலை ஏற்கெனவே உருவாகிவிட்டது. இந்த எதிர்நிலைகள் உருவாக்கத்திற்கும் அக-புறக் காரணங்கள் உண்டு. புறக்காரணம், அசோகன் போன்ற பேரரசர்கள் சேர நாடு வரை வென்று தங்கள் வடக்கு ஆதிக்கத்தை நிலைநிறுத்திய நிதரிசனம். அகக் காரணம், வடக்கிலிருந்து வந்த பார்ப்பனரும் வைதிக சமயத்தோரும் சமயம், கலாச்சாரம் ஆகியவற்றில் தங்களை மேல் நிலைகொண்டவர்களாக

நிலைநிறுத்திக் கொண்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் வைதிக நெறிக்கு எதிராகத் தமிழ்ப் பண்பாடு நிறுத்தப்படுகிறது. வேத சமயத்திற்கு எதிர் நிலையில் சமணச் சார்பு நிறுத்தப்படுகிறது. (அதே சமயம், 'தேசியத் தேவை'யை ஒட்டி, வைதிகக் கொள்கைகள் ஏற்கவும் படுகின்றன).

சிலப்பதிகாரத்தின் முதற்கட்டம்-தோற்றமும் ஏற்பும்-இவ்விதத் தேவைகளால் அமைகிறது. சிலப்பதிகாரம் கற்பனைதான். ஆரியப்படையெடுப்பும், அதனைப் பற்றிய பயமும் உண்மை.

ஆரியப்பண்பாடு தமிழ் நாட்டில் நிலைகொண்டது நிஜம். ஆனால் செங்குட்டுவன் வடநாடு சென்றது இன்பம் தரும் கற்பனை. ஆரியப்பண்பாட்டைத் தமிழ்ப்பண்பாடு வெற்றி கொண்டதாகக் காட்டியது இன்பம் தரும் கற்பனை.

6

சிலப்பதிகாரம் தோன்றி ஓரிரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்குள், சமணபௌத்த சமயங்கள் முற்றிலும் வீழ்ச்சியடைவதற்குள், பதிகம், கட்டுரை போன்றவை எழுதி இணைக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். காரணம், இவை சிலப்பதிகாரத்தை ஓர் அறநெறி நூலாகக் குறுக்கிப் பார்க்கின்றன. இவ்விதப் பார்வை, சமண-பௌத்த

அடிப்படைப்(fundamental) பார்வை. ஆகவே வைதிக சமயங்கள் முழு எழுச்சி பெறும் வரையிலேனும் அது மக்களால் விரும்பிப் படிக்கப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். அவர்கள் ‘அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறம் கூற்றாவது’ முதலிய உண்மைகளை நிலைநாட்டுவதற்கென்றே இக்காப்பியம் எழுந்ததென ஏற்றுப் படித்திருத்தல் இயலும். இந்த ஏற்பு மாற்றத்தினைச் சுட்டிக் காட்டுபவைதான், பதிகமும் கட்டுரையும். வைதிக சமயங்களின் தோற்றத்துடன் பேரரசுக் காலமும்-(பல்லவ, பாண்டியப் பேரரசுகள் முதலிலும், சோழப் பேரரசு பின்னரும்) உருவாயிற்று. வடநாட்டுப் படையெடுப்பினை உண்மையாகவே மேற்கொள்ளத்தக்க வீறுபடைத்த பேரரசர்கள் உருவான காலத்தில் போலியாக இன்பம் தரும் இந்தக் காப்பியம் தேவையற்றுப் போயிருக்க வேண்டும். மேலும் அவ்வாறு வென்றவர்களும் சோழப் பேரரசர்களாக இருக்கும் நிலையில், சேரமன்னன் ஒருவன் வடநாட்டினை வென்றதாக எழுந்த கற்பனை அவர்களுக்கு உகப்பாக இருந்திருக்காது. காரணம், சேரநாடு, மலையாள நாடாக அக்காலை மாறி விட்டது. இனி சேர-சோழ-பாண்டிய என்னும் இணைப்பு ‘தேசியமாக’ இயலாது. சோழர்-பாண்டியர் மட்டுமே இணையக்கூடும்.

சிலப்பதிகாரம் மக்களால் விரும்பி ஏற்கப்பட்ட காலம் மேற்கூறியவாறு பக்தி இயக்கத்தின் செல்வாக்கினாலும், பேரரசுகளின் தோற்றத்தினாலும், விரைந்து ஒரு முடிவுக்கு வந்தது. ஆனால் நாட்டாரிடையே இக்கதை செல்வாக்குப் பெற்றுவிட்டது. ஆகவே இதற்குப்பின் சிலப்பதிகாரம் என்னும் இலக்கியப் பிரதி வெகு சிலரான புலவர்களால் பிரதி எடுக்கப்பட்டுக் காப்பாற்றப்படும் நிலையில் செல்வாக்கிழந்து உலவலாயிற்று. அடியார்க்கு நல்லாரும், அரும்பத உரையாசிரியரும் இக்காப்பியத்திற்கு உரை வரைந்ததும், தணிகையுலாவில் சிலப்பதிகாரம் சுட்டப்பட்டதும் அது பெருவாழ்வு பெற்றிருந்தது எனக் கூறுவதாகாது. ஒரு வகையில் 'புறச்சமய'க் காப்பியங்கள் 'ஐம்பெருங் காப்பியங்களாக' ஒதுக்கப்பட்டன. சிலப்பதிகாரம் அதிகம் பாராட்டிப் படிக்கப்படவில்லை என்பதை உ.வே. சாமிநாதையரும் தமது சிலப்பதிகாரப் பதிப்பு முன்னுரையில் சுட்டிக்காட்டுகிறார்.

மேற்கூறிய பழைய பிரதிகளுட் பல இனி வழுப்படவேண்டு மென்பதற்கிடமில்லாமற் பிழை பொதிந்து, அநேக வருடங்களாகத் தம்மைப் படிப்போரும் படிப்பிப்போரும் இல்லையென்பதையும் நூல்களைப் பெயர்த்தெழுதித் தொகுத்துவைத்தலையே விரதமாகக் கொண்ட சில புண்ணியசாலிகளாலேயே தாம் உருக் கொண்டிருத்தலையும் நன்கு புலப்படுத்தின. ஒன்றோடொன்று

ஒவ்வாது பிறழ்ந்து குறைவுற்று பழுது பட்டுப் பொருட்டொடர்பின்றிக் கிடந்த இப்பிரதிகளைப் பரிசோதித்த துன்பத்தை உள்ளுங்கால் உள்ளம் உருகும். (சிலப்பதிகாரம் மூன்றாம் பதிப்பின் முகவுரை ப.Xiii)

திரிசிரபுரம் மகாவித்துவான் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையிடமிருந்து உ.வே.சாமிநாதையர், மூலப்பிரதியொன்றும், மூலத்தொடும் உரையொடும் கூடிய பிரதியொன்றும் ஆக இரண்டினைச் சிலப்பதிகாரப் பதிப்புக்கெனப் பெற்றிருக்கிறார். ஆயினும் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை சிலப்பதிகாரத்தைப் படித்ததற்கோ படிப்பித்ததற்கோ சான்றுகள் எவையும் இல்லை. எப்படியோ காலங்காலமாகச் சிலப்பதிகாரப் பிரதிகள் பிழைகளுடனேனும் காப்பாற்றப்பட்டு வந்தன என்பதே நாம் மகிழக்கூடிய செய்தி.

8

மக்கள் மரபில் சிலப்பதிகாரத்தை வேறுவித வடிவம் பெற்றுவிட்டது. ஒற்றைமுலைச்சி என்ற தேவதை கேரளத்தில் பல இனத்தவர்களால் வணங்கப்படும் தெய்வமாக உள்ளது என்பதைப் பி.எல்.சாமி சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறார். (மக்களும் மரபுகளும் என்ற நூலில் ‘கண்ணகியும் பகவதி வழிபாடும்’ கட்டுரை, பக். 22-58) கன்னட

நாட்டிலும் கண்ணகி கதை வழக்கிலிருக்கிறது. சிங்களவர்களால் கண்ணகி பத்தினித் தெய்வமாக பௌத்தசமயம் சார்ந்தவளாக வணங்கப்படுகிறாள். (Obayasekere:The cult of Goddess Pattini, pp. 307-316). தமிழகத்திலோ பல்வேறு பெண்தெய்வ வடிவங்களுடன் கண்ணகிப்படிமம் இணைக்கப்பட்டுவிட்டது. மாரியம்மன் முதற்கொண்டு மதுரை மீனாட்சிவரை பல்வேறான தெய்வங்களின் வடிவமாகக் கண்ணகி நிலைபெற்றிருக்கிறாள். ஏட்டில் பக்திக்காலத்தின் பின் மறக்கப்பட்ட கண்ணகி கதை, நாட்டார் வழக்கில் பெருவாழ்வு பெற்றுவிட்டது.

புகழேந்திப் புலவர் இயற்றியதாகக் கூறப்படும் ‘கோவிலன் கதை’யில் பாண்டியன் மகளான கோவிலிங்கி, காளியின் வடிவமான கண்ணகியினைப் பெற்றதாகக் கூறப்படுகிறது. ஈழத்தின் ‘கண்ணகி வழக்குரை’யிலும் கண்ணகை, அம்மன் அவதாரமாகவே கருதப்படுகிறாள். இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் ஜனரஞ்சகமான நாடகங்களை இயற்றிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகளும் கண்ணகையைக் காளியின் அவதாரமாகவே காட்டுகிறார். இவ்வாறு நாட்டார் வழக்கில் கண்ணகி, காளியின் அவதாரமாகவே தமிழ்நாட்டில் வணங்கப்படுகிறாள்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பதிந்துள்ள நாட்டார் வழக்குச் சுவடுகளை நாம் சற்றே கவனிக்கலாம்.

1.இளங்கோவடிகள், கண்ணகி என்னும் மானிடப் பெண்ணைத் தெய்வமாக்கிக் காட்டுகின்றார். மானிடர்களைத் தெய்வநிலைக்கு உயர்த்துவது ஒரு முக்கிய நாட்டார் பண்பாட்டுக் கூறு. (உயர் பண்பாட்டில் கடவுளின் ‘அவதாரம்’-கீழிறங்கி வருதல்தான் கூறப்படும்).

சிலப்பதிகாரம் இவ்வாறு நாட்டார் பண்பினைக் காட்டும்போது, வழங்கிவரும் நாட்டார் கதைகள், கண்ணகியாகக் காளி அவதாரம் செய்வதாக, உயர்பண்பாட்டுத் தன்மையைக் காட்டுகின்றன. இது ஒரு முக்கிய மாற்றமாகப் படுகிறது. நாட்டார் பண்புகள் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெற்று, உருவாகி, அது மீண்டும் நாட்டப்புற வடிவம் பெறும்போது இப்படி மாற்றம்

2. பழிவாங்கும் நோக்கம், சிலப்பதிகாரத்தில் முதன்மை பெறவில்லை. உரைபெறு கட்டுரையில் வெற்றிவேற்செழியன், பொற்கொல்லர் ஆயிரவரைக் கொன்று கண்ணகிக்குப் பலி தந்த செய்தி, பிறகு சேர்க்கப்பட்டதாகவே தோன்றுகிறது. ‘பாண்டியன் மகள் நான்’ எனச் சமரசம் ஆதலே இறுதியில் நிகழ்வது. ஆனால்,

இன்று வழங்கும் நாட்டார் கதைகளிலோ, ஏதோ ஒரு பழிவாங்கும் நோக்கத்தினைக் கொண்டே காளி, கண்ணகியாக அவதரிக்கிறாள். இதுவும் ஒரு மாறுபாடு.

3. இந்தியப் பண்பாட்டில் நெருப்பும் பெண்களும், மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவர்கள். நகரக் கலாச்சாரத்திலும் உயர் கலாச்சாரத்திலும் பெண்கள் நெருப்புக்குப் 'பலிப் பொருள்'. நாட்டார் நாகரிகத்திலோ, பெண் நெருப்பை ஆட்சி கொள்பவள். இராமனின் சீதை அக்கினிப் பரீட்சைக்குப் பலியாகின்றவள், ஆனால் கண்ணகியோ அக்கினி தேவனைக் கூப்பிட்டு ஏவல் கொள்பவள். நகர்ப்புறப் பெண்கள், வரதட்சிணை போன்ற காரணங்களுக்காக, நெருப்பினால் எரிக்கப்படும்போது, கண்ணகியோ தீத்திறத்தோர் கூடிய நகரத்தையே எரிப்பவள் ஆகிறாள். இந்தச் சம்பவத்தினை ஓர் ஆய்வாளர் திரித்தும் நோக்கியுள்ளார். சீதை, பொறுமையைக் கடைப்பிடித்த காரணத்தால் அவள் 'பெருமரபினர் வணங்குகின்ற முதன்மைத் தெய்வமானாள்' கண்ணகியோ பொறுமையைக் கடைப்பிடிக்காத காரணத்தினால் சிறுமரபுக்குரிய சிறு தெய்வமானாள்' என்பது அவர் கருத்து. இவ்வகையில் சிலப்பதிகாரம் நாட்டார் பண்பினையே கொண்டுள்ளது.

4. பொதுவாக, நாட்டார் பெண்தெய்வங்கள், ஏதேனும் ஒரு வகையில் திருமணத் தொடர்பில் அல்லது உறவில் இடர் அடைந்தவர்கள். திருமண உறவு சரிவர அமையாததன் வெளிப்பாடாகவே அவர்களது ஆவேசம், பழிவாங்குதல் போன்றசெயல்கள் அமைகின்றன. சிலப்பதிகாரத்திலும் கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் திருமணமான சில நாட்களிலேயே பிரிவு ஏற்படுகின்றது. நாட்டார் சார்புக்கதைகள் பலவற்றில் கோவலனுக்கும் கண்ணகிக்கும் திருமணத்திற்குப் பின் உறவிருந்ததாகக் கனகசபைப்பிள்ளையின் 'ஆயிரத்து எண்ணூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட் கூறப்படவில்லை. இவ்வகையிலும் சிலப்பதிகாரக்கதை, நாட்டார் வழக்கினையே காட்டுகிறது.

5. பொதுவாக, நாட்டார் தெய்வங்கள் அழகு முதன்மைப் பட்டவர்கள் அல்ல. அவர்கள் உறுப்பிழந்தவர்களாகவே காணப்படுவதும் இயல்பு. இந்த மரபிற்கேற்பவே கண்ணகி மார்பிழந்த செய்தியும் அமைகிறது. இன்னும் ஒரு வகையில் இது பெருமரபுப் பெண் தெய்வங்களின் பண்பிற்கு எதிரானதும்கூட. பெருமரபுப் பெண் தெய்வங்கள் அன்புத் தெய்வங்கள். ஞானப்பாலும் அளிக்கும் தெய்வங்கள், சிறுமரபுத் தெய்வங்கள், மார்பினைப் பற்றித் திருகி எறியத் தயங்காத கண்ணகி போன்ற தெய்வங்கள். அவர்கள், வஞ்சினம், பழி, வெறுப்பு போன்ற

உணர்ச்சிகளையும் காட்டுவர். இறுதியில் வரம் கொடுத்து வாழவும் வைப்பர். இப்பண்பும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படுகிறது. மேலும் பெருமரபுப் பெண் தெய்வங்கள் அனைவருமே ஆண்கடவுளர்க்குத் துணைமைத் (consort) தெய்வங்கள். சிறுதெய்வங்கள் அப்படியல்ல. அவர்கள், தனித்து தன்னிச்சையாக இயங்கக் கூடியவர்கள்.

6. பெரும்பாலான நாட்டார் கதைகளில், கண்ணகி மார்பிழந்தபோது ஆய்ச்சியர் அக்காயத்தை ஆற்ற வெண்ணெய் தந்ததாகவும், பறைக்குலப் பெண்கள் அதை அவள் மார்பில் வைத்துத் துணியால் கட்ட உடனே காயம் ஆறியதாகவும் கூறப்படுகிறது. இதனால் கண்ணகி,

“எந்த தெரு வெந்தாலும் இடைச்சி தெரு வேகாது

பார்மதுரை வெந்தாலும் பறைத்தெருவு வேகாது”

என்று வாழ்த்தி வரம் தந்ததாகவும் சொல்லப்படுகிறது. இது கண்ணகி கதையுடன் ஒடுக்கப்பட்ட குலத்து மக்கள் கொண்ட மன ஒன்றுதலைக் காட்டும். அவர்கள் தங்களுக்கு மேன்மை கற்பித்துக்கொள்ள இச்சம்பவத்தை அமைத்ததாகவும் கூறலாம்.

இந்நூற்றாண்டில் கண்ணகி கதை பெருவாழ்வு பெற்றது. உ.வே.சாமிநாதையர் சிலப்பதிகாரத்தைப் பதிப்பித்தவுடனே அடுத்த பத்தாண்டுகளில் கனகசபைப் பிள்ளையின் “ஆயிரத்து எண்ணூறு ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட தமிழர்’ (ஆங்கிலத்தில்) வெளியாயிற்று. இதைத் தொடர்ந்து சிலப்பதிகாரம் ஒரு சமூக, அரசியல் பிரதியாக முக்கியத்துவம் பெற்று விட்டது. பழங்காலத் தமிழர் நாகரிகம், இசை, நடனம், கூத்து இன்னபிற கலைகள் ஆகியவற்றை விளக்கும் முக்கியப் பிரதி ஆயிற்று அது. இவ்வாறு சிலப்பதிகாரம் இலக்கியப் பிரதியாக மறுதோற்றம் பெறும்போதே தமிழ்த் தேசியத்தின் இன்றைய மறுதோற்றத்துடனும் அது ஒன்றுவதும் ஆயிற்று: அதற்கான ஆதாரங்களைத் தருவதும் ஆயிற்று.

இவ்வாறு மறுதோற்றம் பெறும்போது அது சமணப் பிரதியாக நோக்கப்படவில்லை. இடைக்காலத்தில் சமண பௌத்த மதங்கள் ஆற்றலிழந்து பிறகு ஏறத்தாழ முற்றிலுமே மறையும் நிலை எய்திவிட்டதால், இப்போதைய தமிழகத்தில் சிலப்பதிகாரம் வேளாளர் சார்பான- அவர்களது தமிழ்நோக்குச் சார்பான- காப்பியமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படத் தக்க சூழல் தோன்றிவிட்டது. ஆனால் அவர்கள் அரசியல் ஆதிக்கம்பெற பார்ப்பனர்களோடு போராட நேர்கின்ற சூழலில்தான் இதுவும் வெளிப்படையான

அரசியல் பிரதியாயிற்று. பழமைவாதம், மீட்புவாதம் ஆகிய இரண்டையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட இன்றைய தமிழ்த் தேசியத்தின் போராட்டக்கருவி ஆகியது சிலப்பதிகாரம். இன்றைய உட்கூறுகளாகக் கொண்ட திராவிட இயக்கத்தின் அரசியல் பிரதியாகவும் ஆயிற்று.

திராவிட இயக்கத்தில் இருவித நோக்குகள் உண்டு. தமிழை முதன்மைப்படுத்தும் மீட்புவாத நோக்கு; பகுத்தறிவு அடிப்படை கொண்ட நேர்க்காட்சிவாத நோக்கு, பிந்திய நோக்கைக் கொண்டிருந்த பெரியார், தமிழைப் பாராட்டியது கிடையாது. அவரைப் பொறுத்தவரை தமிழ் ஒரு காட்டுமிராண்டி மொழி; சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்கள் பெண்ணடிமைத்தனம் பேசுபவை. அண்ணாதுரையும் சிலப்பதிகாரத்தைப் பற்றி அதிகமாகப் பேசியவர் இல்லை. ஆனால் தமிழ் முதன்மை நோக்குக் கொண்ட பாரதிதாசன், ‘கண்ணகி புரட்சிக் காப்பியம்’ எழுதினார். இதில் மீட்புவாதத்தையும், பகுத்தறிவு நோக்கில் காப்பியக்காட்சிகளை மறு அமைப்புக்குள்ளாக்கும் தன்மையையும் ஒருங்கே காணலாம்.

இந்நூற்றாண்டு, சிலப்பதிகாரத்தின் கதை மறுஉறுப்பெறத் தக்க சூழலையும் கொண்டிருந்தது என்பது முக்கியம். சங்கத்தை ஒட்டிய காலத்தில் வடவர் படையெடுப்பு, சமஸ்கிருத ஆதிக்கம், வடவர்

கலாச்சார ஆதிக்கம் ஆகியவை இருந்தன. இதே பயங்கள் இந்த நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்திலும் ஏற்பட்டன. சுதந்திரம் பெற்ற பிறகு வடவர் ஆதிக்கமே தில்லியில் நிலைபெற்றதாகக் கருதப்பட்டது. தமிழகக் காங்கிரஸ் போக்கினால் பார்ப்பன அரசாட்சியாகவும் அது நோக்கப்பட்டது. 'வடக்கு வாழ்கிறது; தெற்கு தேய்கிறது' என்னும் முழக்கத்தைத் திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினர் எழுப்பினர; வடக்கின் கலாச்சாரம் இப்போது சமஸ்கிருதத்தின் மூலமாக அன்றி, இந்தி வாயிலாகத் தமிழர்மீது திணிக்கப்படுவதாக நோக்கப்பட்டது. இந்த பயங்கள் நிஜமானவை.

ஆனால் இவற்றை மீண்டும் திராவிட இயக்கத்தினர் எதிர்கொண்ட தன்மை கனவுத்தனமானது. மீண்டும் செங்குட்டுவன் வடவரை வெற்றி கொண்ட கதை உயிர்ப்பிக்கப்பட்டது; பூம்புகார் நகர் கற்பனையில் உருவாக்கப்பட்டது. சேரன் செங்குட்டுவன், கண்ணகி சிலைசெய்து, கோயிலுக்குள் வைத்தான். வரம் பெற்றான். அந்த வரம், அரசியல் வரம்; ஆட்சிக்கான வரம்; தமிழ்ப் பிரதிநிதியாகத் தன்னைப் பதிவு செய்துகொள்ளும் வரம். அதேபோல், கலைஞர் கருணாநிதியும் கண்ணகிக்குச் சிலை வைத்தார். ஆனால் கோயிலில் அல்ல, கடற்கரையில். இது ஒரு முக்கியமான கால-மதிப்பு மாற்றத்தினை உட்கொண்டுள்ளது. இரண்டாம் உலகத்தமிழ் மாநாட்டில் கண்ணகி பேரால் பாவரங்கம் நிகழ்ந்தது. கலைஞரின்

சிலப்பதிகார நாடகம் ஏற்கனவே வெளியாகியிருந்தது. அது திரைப்படமாவும் எடுக்கப்பட்டிருந்தது.

செங்குட்டுவன் வாயிலாக ஒரு சடங்குசார்ந்த விஷயத்தினால் எப்படித் தமிழ்த் தேசியமும் வடவர் எதிர்ப்பும் நிலைநிறுத்தப்பட்டதோ, அதேபோல இங்கு கலைஞர் கருணாநிதியின் சில சடங்குசார்ந்த செயல்கள் வாயிலாகத் தமிழ்த்தேசியக் கொள்கையும் வடவர் எதிர்ப்பும் முன் வைக்கப்பட்டன. இவ்வாறு தங்கள் தமிழ்ச்சார்பினை ஒரு மந்திரச் சடங்கு சார்ந்த ஒப்புதலாக இரண்டு தலைவர்களுமே பெற்றனர். இவ்வகையில் கலைஞரின் செயல்கள் அனைத்துமே, சிலப்பதிகாரச் சேரன் செங்குட்டுவன் செயல்களுக்கு-அல்ல, இளங்கோ அடிகளின் செயல்களுக்கு-நல்ல நையாண்டிப் போலியாக (Parody) அமைகின்றன.

அன்றைய சூழலில் இளங்கோவடிகள் உருவாக்கிய பிரதி எவ்வளவு கனவுத்தனமானதோ அதே அளவு கனவுத்தனமானவை, இன்றைய செயல்களும். செங்குட்டுவன் வடவரை வெற்றிகொண்ட நினைவாகக் கண்ணகி சிலை நிறுவப்பட்டதுபோலவே, இப்போதும் ‘வடக்குச் சார்பான’ காங்கிரஸ் ஆட்சியைத் தமிழகத்திலிருந்து நீக்கி ‘வெற்றி கொண்ட நிலை’யில்தான் கண்ணகி சிலை

அமைக்கப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தில் முத்தமிழ்-முந்நாடு சேர்ந்த தமிழ்த்தேசியம் முன் வைக்கப்பட்டது. திராவிட முன்னேற்றக்கட்சி, தமிழகத்திற்குப் பெயர்மாற்றம் (முந்தைய சென்னை அரசு என்பதிலிருந்து தமிழ்நாடு அரசு என்று) செய்தது. அறிஞர் அண்ணாதுரையும், கலைஞர் கருணாநிதியும் திட்டமிட்டு நடத்திய இரண்டாம் உலகத்தமிழ் மாநாடுகூட, கருத்தரங்கம் என்பதற்கும் எதிர்நிலையில், சேரன் செங்குட்டுவன் அன்று பலநாட்டு அரசர்களைக் கொண்டு நடத்திய விழாப்போல, பலமொழி அறிஞர்களைக் கொண்டு நடத்தப்பட்ட விழாவாகவே அமைந்தது. அன்று இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரக் காப்பியம் படைத்தார் என்றால் இன்றைய கலைஞர் அதை அடிப்படையாகக் கொண்டு, சிற்சில மாற்றங்களுடன் காப்பிய நாடகமும், திரைப்படப் பிரதியும் படைத்தார்.

10

கண்ணகி கதை இந்த நூற்றாண்டில், பெருவாழ்வுபெற இம்மாதிரி வெளிப்படையான அரசியல் காரணங்கள் மட்டுமின்றி, உள்ளார்ந்த சில சமூகக் காரணிகளும் உண்டு. அவற்றில் இரண்டை மட்டும் சுட்டிக்காட்டி மேற்செல்லலாம்.

1. கண்ணகி, அன்றைய சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் அநீதிக்கு எதிராக எழுந்த ஒற்றைக்குரல், நீதிக்கான குரல், ஆதிக்கத்தை எதிர்த்த குரல், அநீதிகளையும் ஒடுக்குதல்களையும், ஆக்கிரமிப்புகளையும் ஏற்றே பழக்கப்பட்டுப்போன ஒரு வாய்பேசாத, ஊமையான சமூகத்தின் குரல் அது. இப்போதும் நூலும் முன்வைக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அதே வகையிலேயே பட்டிமன்றங்களின் தோற்றத்தை நோக்க வேண்டும். சிலப்பதிகாரமும் பட்டி மன்றமும் அந்த அளவுக்கு இணைந்தவை. ‘கற்பில் சிறந்தவள் கண்ணகியா, மாதவியா?’ என்னும் தலைப்பே பட்டி மன்றத்தின் ஆதித்தலைப்பாகத் தோன்றுகிறது. திராவிட இயக்கம் தோன்றிய பின்னரே பட்டிமன்றங்கள் தோன்றின. அன்றைய கண்ணகி வழக்குரைத்த பாணியும், அண்ணாதுரையின் ‘நீதிதேவன் மயக்க’மும் ஏறத்தாழ ஒரேவித அமைப்புக் கொண்டவைதான். இதுவரை பேசாதிருந்த ஒரு மௌன சமூகம், பேசும் வாய்ப்புக் கிடைத்தவுடன் தன்னைச் சத்தத்தின் மூலமாக வெளிப்படுத்திக் கொண்ட முறைதான் பட்டிமன்றங்களும் வழக்காடு மன்றங்களும்.

2. கண்ணகியா-மாதவியா என்னும் பட்டிமன்றத் தலைப்பே ஒரு கருத்துமாற்றத்தினையும் சுட்டிக்காட்டுகிறது. அன்றைய சமூகத்திற்கு

மாதவிகள் கட்டாயத்தேவை. இன்று மாதவி கண்ணகிக்குச் சமமாக மதிப்புப் பெற்றுவிட்டாள். இதில் மேன்மைப்படுத்தல், சாதிகளைச் சமமாக நோக்குதல் என்பவற்றுடன் ஒரு சாதிய அரசியலும் இருக்கிறது. அந்தச் சாதிய அரசியலுக்குச் சமமான ஈரடித்தன்மை கொண்ட பிரதியாக சிலப்பதிகாரம் அமைகிறது. சிலப்பதிகாரம், ஒருவகையில் ஒடுக்கப்பட்டவர்களுக்கும் பெண்களுக்கும் சாதகமான பிரதி: மற்றொரு வகையில் அது ஆதிக்கத்தினை நிலைநிறுத்த உதவுகின்ற, ஆதிக்க மதிப்புகள் சார்ந்த பிரதி. அதனால், இறுதியில் சிலப்பதிகாரம் ஆதிக்கச் சார்பானவர்கள் கைப்பற்றிய பிரதியும் ஆயிற்று. ஆனால் முற்றிலும் பார்ப்பன ஆதிக்கத்தை எதிர்த்தவர்கள், சைவ சித்தாந்தத்தை முதன்மைப்படுத்தியவர்கள் (மறைமலையடிகள் போன்றோர்) சிலப்பதிகாரத்தைப் பெரிதும் பாராட்டியதில்லை.

11

சிலப்பதிகாரம் இவ்வாறு வெளிப்படையான அரசியல் பிரதியாகவே ஏற்கப்பட்டமையைக் கண்டோம். இதற்கான அடிப்படைக் காரணங்கள், அந்தப் பிரதிக்குள்ளாகவே உண்டா என்பது அடுத்த கேள்வி.

1. ஏற்கெனவே சுட்டிக்காட்டியதுபோல, இது ஒரு கனவுப் பிரதி. ஆகவே காலந்தோறும் தமிழ் அரசியல் கனவு காண்பவர்களுக்கு ஏற்ற பிரதி. இந்த அளவு தமிழ்ப் பிரதிகளைக் கொண்டு தமிழ்த் தேசியத்தை வேறெந்த

2. முழு அளவு கனவுப் பிரதியாகவே ஒரு நூல் அமைந்திருப்பினும் அது ஏற்புப்பெறாது வெறுத்து ஒதுக்கவே படும். காலப்போக்கில் நில்லாது அழிந்தேபோகும். சமூகத்தில் பல்வேறு யதார்த்தக்கூறுகளை வெளிப்படுத்துதல், பல்வேறு தளங்களையும், பிரதிநிதித்துவப்படுத்துதல் ஆகியவை இடம் பெற்றிருந்தால்தான் அந்நூற் பிரதி காலந்தோறும் ஏற்புக்குரியதாகும். இத்தன்மை சிலப்பதிகாரத்தில் இருந்த காரணத்தினாலேயே அது குறைந்தபட்சம் ஏட்டுப்பிரதியாகவேனும் காப்பாற்றப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

3. சிலப்பதிகாரத்தின் முக்கியக் குறைபாடு அதன் ஒற்றைப் பரிமாண வெளிப்பாட்டு முறை, ஒற்றைப் பரிமாணப் பிரதிகளே உலகெங்கும் அரசியல் பிரதிகளாகின்றன. பல பரிமாண, பலதள வெளிப்பாட்டுமுறை கொண்ட பிரதிகள், அவற்றின் பலகுரல் தன்மை காரணமாகப் பல்வேறு மக்களாலும் சமூகங்களாலும் இயல்பாகத் தங்கள் தங்கள் நோக்கில் ஏற்கப்படுகின்றன. கம்பராமாயணம் அப்படிப்பட்ட பிரதி. பாரதக்கதையும் (வில்லி பாரதம் அல்ல)

அவ்வாறே. இவை பல்வேறு காலங்களிலும், சாதி வேறுபாடுகளையும் கடந்து, பல்வேறுவகை மக்களாலும் ஏற்கப்பட்டுள்ளன. தமிழ்நாட்டில், இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் கூட, தேசியம் பேசியவர்கள் கம்பராமாயணத்தையே பெரிதும் பாராட்டினர். (எ-டு: வ.வே.சு.ஐயர்). தமிழ்தேசியத்தை முன்வைத்தவர்கள் சிலப்பதிகாரத்தைப் பாராட்டினர் (எ-டு: பாரதிதாசன்).

4. சிலப்பதிகாரத்தின் பாத்திரப்படைப்புமுறை, ஒற்றைத்தன்மை வாய்ந்தது, ஆழமற்றது. எல்லாவற்றிற்கும் ஊழ் என்பதைக் காரணமாகச் சொல்லிவிடும்போது ஓர் அர்த்தமற்ற அபத்தநிலை உருவாகிவிடுகிறது.

5. சிலப்பதிகாரம், இந்தியமரபில் காணப்படுகின்ற துன்பியல் இன்மை என்பதைத் தனக்கு இயல்பாக ஏற்றுக்கொள்கிறது. இதனால், துன்பியலாக மதுரைக்காண்டத்துடன் முடியவேண்டிய இக்காப்பியம், கண்ணகியைத் தெய்வமாக்குவது என்ற நிலைக்கு இழுக்கப்படுகிறது.

6. கண்ணகியைத் தெய்வமாக்கல், தமிழ்த்தேசியம் போற்றல் ஆகியவற்றிற்காகக் காப்பியக் கூட்டமைப்பு சிதைகிறது. இம்மாதிரிச்

செய்வது, ஒரு செயற்கைத் தோற்றத்தினை இக்காப்பியத்திற்குத் தருகிறது.

7. பாத்திரப்படைப்பில் காரணகாரியத்தொடர்பு மிகுதியாக இல்லை. உதாரணமாகக், காப்பியத்தின் இறுதியில் கண்ணகி, ‘நான் பாண்டியனை மன்னித்துவிட்டேன், நான் அவன்தன் மகள்’ என்கிறாள். இம்மாதிரி பாத்திரப்படைப்பு ஒற்றைப்பரிமாணம் கொண்டு அமைவது என்பதும் நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல்களுக்கே உரிய சிறப்புக்குணம்.

ஓர் இலக்கியப் பிரதியாக சிலப்பதிகாரம் பலவீனமானது. சிலப்பதிகாரக் கூட்டமைப்பு, இலக்கிய நோக்கில் அமைந்தது அன்று; வெளிப்படையான அரசியல் நோக்கில் அமைந்ததே. இந்நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்தினைப் பலவடிவங்களில் மீட்டுருச் செய்வதவர்களும் அரசியல் நோக்கிலேயே மிகுதியும் செயல்பட்டுள்ளனர். எனவேதான் சிலப்பதிகாரம் அழகியல் நோக்கில், இலக்கியப்படைப்பாகப் பாராட்டப்பட்டதும் குறைவு. மாதவியின் சிறப்பைச் சொல்கிறது-வடவர்மீது தமிழரின் வெற்றியைப் பேசுகிறது-தமிழிசையின் சிறப்பை எடுத்துக்காட்டுகிறது-தமிழ் அரங்கு பற்றிய செய்திகளைச் சொல்கிறது-தமிழ்க்கற்பு, மானம், வீரம் பற்றிச் சொல்கிறது-

தமிழ்ப்பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கிறது என்னும் அரசியல் காரணங்களுக்காகவே பாராட்டப்பட்டு வந்திருக்கிறது அதனால்தான் சிலப்பதிகாரத்தில் கால ஆராய்ச்சியும் முதன்மைப்பட்டதாயிற்று.

தமிழின் முதற்காப்பியம் ஓர் அரசியல் பிரதியாக்கப்பட்டதில் நமது தமிழின வரலாறே அடங்கியிருக்கிறது. கனவுத்தன்மை கொண்ட தீர்வுகளில் நிறைவைக்காணாமல், நேர்நின்று பிரச்சினைகளைச் சந்திக்க வேண்டும் என்ற பாடமும் இதில் அடங்கியுள்ளது.

காமம் செப்பலும் கண்டது மொழிதலும்

நமக்கெல்லாம் நன்கு தெரிந்த சங்கக் கவிதைதான்:

கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி

காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ

பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயில்இயல்

செறியயிற்று அரிவை கூந்தலின்

நறியவும் உளவோ நீ அறியும் பூவே (குறுந்தொகை 2)

இக்கவிதையின் சொல்லமைப்புகளுக்குள் ஒரு சிறு உட்புகல் செய்யலாம். இதன் திணை துறை பற்றி அதிகம்

விளக்கவேண்டுவதில்லை. குறிஞ்சித்திணையில், நலம் பாராட்டல் என்னும் பகுதி. இக்கவிதையை எழுதியவர் இறையனார் என்னும் சங்ககாலப் புலவர்.

ஓர் ஒழுங்குமுறையோடு தவறாகப் படிக்கபட்ட கவிதை இது. ஒரு கவிதைக்குப் பல வாசிப்புகள் இருக்கின்றன என்பதும், அவ்வாறு இருப்பது சகஜம் என்பதும் இங்கே வலியுறுத்த வேண்டிய விஷயங்கள். ஆனால் ஒரு குறிப்பிட்ட வாசிப்புக்கு முன்னுரிமை தருதல், திட்டவட்டமாக்கல், ஒரு கருத்து மையமாக்கல் என்பதைத்தான் இங்கே ‘ஓர் ஒழுங்குமுறையோடு தவறாகப் படிக்கப்பட்ட கவிதை இது’ என்னும் கூற்றால் குறிப்பிட்டோம் இனி கவிதைக்குள்.

இந்தக் கவிதையின் அர்த்தத்தை மேலளவில் நோக்கினால் இப்படி அமையக்கூடும்; “பூந்தாதினை ஆராய்ந்து உண்பதையே வாழ்க்கையாகவும், அகத்திலே சிறுகுகளையும் கொண்ட தும்பியே! (மேல்சாதி வண்டே!) உன் மனத்திலுள்ள முன் முடிபினைக் கூறாமல் (அதாவது, நீ என் நிலத்து வண்டாதலின் நான் விரும்பியதையே கூறாமல்), நீ கண்கூடாக அறிந்ததையே சொல்லுவாயாக. நீ அறியும் மலர்களில், (எழுமையும் என்னோடு) பயிலுதல் பொருந்திய நட்பையும், மயில் போன்ற சாயலையும், நெருங்கிய பற்களையும்

உடைய இவ்வரிவையின் கூந்தலைப் போன்ற நறுமண மிக்க பூக்களும் உள்ளனவோ?"

இக்கவிதையில் ஆணுக்குத் தும்பியும், பெண்ணுக்குப் பூவும் உருவகமாக நிற்பது வெளிப்படை மட்டுமல்ல, காலங்காலமாக இன்றுவரை- இருபதாம் நூற்றாண்டின் திரைப்படப் பாடல்கள் வரை பயின்று வரும் ஒரு தேய்ந்த படிமம் இது (cliche'). இன்று தேய்ந்த படிமமாக இருக்கும் இது, சங்கக் கவிதைக் காலத்தில் அவ்வாறு இருந்திருக்கவேண்டியதில்லை. மேலும், இக்கவிதையின் இந்தத் தேய்ந்த படிமம், இதன் வேறு சில கூறுகளால் புத்தாக்கம் செய்யப்படுகிறது. ஆகவே இதன் கவித்துவம் கெடாதிருக்கிறது. இதிலுள்ள முரண் இணைகள் இதற்குள் ஓர் இழுவிசையைத் தந்து, இதன் கட்டமைப்பை உருவமைக்கின்றன.

கொங்குதேர் வாழ்க்கை- அஞ்சிறைத் தும்பி என்பதிலேயே ஓர் இழுவிசை அமைந்திருக்கிறது. கொங்குதேர் வாழ்க்கை, தும்பிக்குப் புறத்திலே பறக்கின்ற வாழ்க்கை. ஆனால் இது 'அகத்திலே' (உள்ளதிலே/உடலிலே) சிறகுடைய தும்பி. இப்படி எடுத்த எடுப்பிலே, ஒரே சொற்றொடருக்குள் புறம்-அகம் என்ற முரண் நிகழ்கிறது.

இரண்டாவதாக, இப்பிரதியிலுள்ள பாலுறவு என்னும் செய்தியும், அதற்கு அனுசரணையாகவும் எதிர்த்தும் வரும் ‘கற்றல்’ (pedagogy) பற்றிய சங்கேதங்களும் படிக்கும் யாவருக்கும் உடனே தோன்றக்கூடியவை. இவையும் இன்றைய திரைப்படப் பாடல்கள் வரை தொடரும் தேய்ந்த படிமங்களே. மீண்டும் ‘கற்றல்’ என்பதைப் பாலுறவுக் குறியீடாக்கும் தேய்ந்த படிமமும் சில முரண்கள் வாயிலாகப் புத்துருவம் பெறுகிறது.

இருமைஎதிர்வு முரண்கள் இக்கவிதையில் (எல்லாக் கவிதைகளையும் போலவே) சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. காமம்-கண்டது கொங்கு-பூ; தும்பி:பூ; காமம்-நட்பு ஆகிய எதிர் இணைகளைக் கவனிப்போம்.

காமம் என்பது இங்கே முன்முடிபு. விருப்பம், ஆசை, நிறைவு, கவித்துவம், படைப்பாற்றல் என்பனவற்றைக் குறிக்கிறது. கண்டது என்பது கண்கூடாக அறிந்தது, ஆராய்ந்து அறிந்தது, ஆராய்ச்சி, திறனாய்ந்து கண்ட மதிப்பீடு, பார்த்த அளவு, ஒரு பகுதி என அர்த்தம் கொள்ளும், ‘காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ’ என்பது தும்பிக்கு வேண்டுகோள்.

1. உன் முன்முடிபுகளைக் கூறாது, ஆராய்ந்து கண்ட முடிவைச் சொல்வாயாக.
2. கவித்துவமாகச் செப்பாது (அதாவது, உயர்வுநவிற்சியாகக் கூறாது) உனது மதிப்பீட்டை (விமரிசனத்தை) மொழிவாயாக.

இவை ஏற்கனவே மு.வரதராசனார் போன்ற அறிஞர்கள் தந்த வாசிப்புகள். மு.வரதராசனார், ‘அஞ்சிறை’ என்பதற்கு, ‘கற்பனைச் சிறகு’ என்ற அர்த்தமும், ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’, என்பதற்கு ‘திறனாய்ந்து வாழும் வாழ்க்கை’ என்ற வாசிப்பையும் தருகிறார். ‘அஞ்சிறை’, கவித்துவ வானில் பறக்க உதவக்கூடியது. ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’ எனத் ‘தேர்வது’ (தேர்ந்தெடுப்பது) முன்னிறுத்தப்படுவதால், கவித்துவத்தைவிட, இங்கே ஆராய்ச்சி முன்னிறுத்தப்படுகிறது. கவித்துவம் என்பதைப் பெண்தன்மைக்கும், ஆராய்ச்சி என்பதை ஆண்தன்மைக்கும் குறியீடுகளாகக் கொண்டால், இக்கவிதையில் பெண்ணைவிட ஆண் முன்னிறுத்தப்படுகிறான். (கவித்துவம் என்பது உணர்ச்சி, இதயம் சார்ந்தது என்பதால் பெண்தன்மை உடையதாகவும், ஆராய்ச்சி, தர்க்கம் இவை மூளைசார்ந்தவை என்பதால் ஆண்தன்மை உடையனவாகவும் பல ஆராய்ச்சியாளர்களால் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன. வரன்முறையாக இதயம்-உணர்ச்சி-பெண்மை எனவும், மூளை-அறிவு-ஆண்மை எனவும் பாகுபாடு செய்வது எல்லா நாடுகளிலும் வழங்குவதுதான்.

மேலும் ஆண், வானம் அல்லது விசும்பு சார்ந்தவனாகவும், பெண், மண்| பூமி சார்ந்தவளாகவும் காட்டப்படுவதும் மரபுநிலை அடுக்குகளே. இங்கும், தும்பி என வானில் பறக்கின்ற உயிராக ஆணும், பூ/பூங்கொடி என மண் சார்ந்த உயிராகப் பெண்ணும் முன்னிறுத்தப்படுகின்றனர்.)

3. 'காமம்' என்பது நிறைவு. (கமம்-நிறைவு, தொல்காப்பியம்). 'கண்டது' என்பது மேலளவில் அல்லது ஒரு பகுதியைப் பார்த்த செயல். 'நிறைந்த ஒன்றிலே, நீ பார்த்த ஒன்றை மட்டும்- நீ கண்கூடாக அறிந்ததை-புலனறிவை-மொழிவாயாக' என்றும் இது பொருள்படும்.

4. நான் விரும்புவதை (காமம்) செப்பாது. நீ 'கண்டதை' (மனம்போனவாறு: 'கண்டதைப் பேசினான்' என்பதில் உள்ளதுபோல)ச் சொல்லுவாயாக.

இப்படி வேறிரண்டு வாசிப்புகளும் தரமுடியும். உண்மையில் 'கண்டு' (ஆராய்ந்து) 'அதை' (குறிப்பிட்டதொரு அர்த்தத்தை) நிறுவுவதற்கு எதிர்நிலையில், 'கண்டதை' இப்பாடலுக்கு அர்த்தம் கொள்ளமுடியும். அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட வாசிப்பு என்பது கிடையாது என்பதுதான் இதில் தெளிவாகின்ற விஷயம். காமம்-கண்டது என்பன துருவ இணைகளாக நிற்கின்றன.

செப்புதல்-மொழிதல் என்பவையும் வேறுவித துருவ இணைகள், ஒரே அடுக்கில் சற்றே மாறுபட்ட குறிப்பீடுகளோடு நிற்பவை.

‘காமம்-கண்டது’ என்னும் இணைக்கு நாம் அளிக்கும் அர்த்தம், மரபான வாசிப்புக்கு எதிர்நிலை வாசிப்பாகும். ஏனெனில், மரபாக வரும் பொருள்கோள்முறை, காமம் என்பதைத்தான் புலன் சார்ந்த ஒன்றாகவும், கண்டது என்பதை முழுமையாகவும் (அனைத்தையும் சீர்தூக்கிப் பார்த்து ஆராய்ந்த ஒன்றாகவும்) சொல்லும்.

கொங்கு-பூ என்பது அடுத்த துருவஇணை. கொங்கு-பூந்தாது என்று அர்த்தம் தந்திருக்கின்றனர். (உ.வே.சாமிநாதையர், குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்). ‘கொங்கு-தேனுமாம்’என இன்னொரு அர்த்தத்தையும் அனுமதிக்கின்றார் உ.வே.சா. உண்மையில் இந்த இரண்டாவது அர்த்தம்தான் (கொங்கு-தேன்)காலம் காலமாகக் கையாளப்பட்டுவரும் அர்த்தம். (‘தேனுண்ணும் வண்டு, மாமலரைக் கண்டு…’ என இந்நூற்றாண்டுத் திரைப்படப் பாடல்களிலும் அடிக்கடி எடுத்தாளம் உருவகம் இது.)

தேன், பூவில் ஒரு பகுதி; பூ முழுமை. இந்தக் கவிதை- ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’- மிகவும் சிறப்பாகவே ‘கொங்கில்’ ஆரம்பித்து ‘பூ’வில்

முடிவடைகிறது. அதாவது பகுதியில் தொடங்கி முழுமையில், அதாவது தனி ஆளாக இருந்த-பகுதியாக இருந்த ஒருவன்(ள்) முழுமை பெறுதல் (குடும்பம் அல்லது உறவு). ஆதனால் ‘அஞ்சிறைத்தும்பி’ என்பதும் பொருள் பொதிந்த தொடராக நிற்கிறது. இந்த மயிலியலை நாடுவதற்கு முன், அவன் ‘அஞ்சிறை’த் தும்பி- அதாவது, அழகிய சிறகுகளை உடைய தும்பி, நாடி இலயித்த பின், அகம் ஆகிய சிறைப்பட்ட தும்பி (குடும்பச்சிறைப்பட்ட ஆடவன்). இங்கு ‘சிறை’ என்பதும் வெளியே வானில் பறப்பதற்கு உரிய சிறகு என்றும், ஒருவரை அடைத்துவைக்கக்கூடிய இடம் என்றும் எதிரெதிர் அர்த்தங்கள் தந்து மயக்கத்தை உண்டாக்குகிறது என்று எம்ஸன்(William Empson) பாணியில் விளக்கம் தரலாம். எனினும் ‘அஞ்சிறைத் தும்பி’ என்பதற்கு ‘அழகிய சிறைப்பட்ட தும்பி’ என்றும், ‘கொங்கு’ என்பதற்கு தாது என்றும் அர்த்தம் கொண்டால், இந்தச் சிறைப்பட்ட தும்பி எவ்வாறு கொங்கு தேர முடியும் என்று சொல்லி முன் விளைந்த அர்த்த தளங்களை உடைத்தும் விடலாம். மேலும், தும்பி என்பதும் ஓர் ஆணையே குறிக்கின்ற சொல்லாகவும், தாது என்பதும் ஒரு மலருக்குரிய ஆண்பகுதி என்றும் கொள்ளும்போது மேற்கண்ட வாசிப்புகள் சிதைகின்றன.

கொங்கு-பூ என்னும் சொற்களுக்குள் வெளிப்படும் அதே பகுதி-முழுமை உறவுதான் காமம்-கண்டது என்பதிலும் வெளிப்படுகிறது.

முன்பு கண்ட அர்த்தங்களே அன்றி, காமம்-நட்பு என்ற முரணாக இதைப் பார்க்கும்போது, காமம், ஒரு குறிப்பிட்ட வகை நட்பு, அல்லது நட்பில் ஒரு பகுதி. நட்பு ஓரினத்துக்குள்ளும் அமையலாம்: காமம் ஓரினத்துக்குள் எனின், அதுவும் தும்பி-மகரந்தம் உறவுபோல் பிரச்சினைக்குள்ளாக்கப்படுகிறது. இதற்கேற்றாற்போல் அமைவது 'அரிவை' என்னும் சொல்.

'அரிவை என்ற சொல் பருவம் குறித்ததன்று' என்று பயந்து உரை எழுதுகிறார் உ.வே.சாமிநாதையர். ஏனெனில் அரிவை என்ற சொல் பருவம் குறித்ததாகக் கொண்டால்- அதாவது, பேதை, பெதும்பை, மங்கை, மடந்தை , அரிவை என்னும் வரிசையில் வருவதாகக் கொண்டால், பெண் தனது பாலியல்பு மறுக்கப்படுகிறாள். எனவே காமத்தைவிட நட்பு பெரியது, அவள் நட்புக்குரியவள் என்று கொள்வதற்கு இச்சொல் வலிவூட்டுகிறது. கவிதைகள் தங்கள் கருத்தைத் தாங்களே தகர்த்துக்கொள்வது இயல்பு. காரணம், மொழி அவ்வாறானது. இங்கும் கவிதையில் தும்பி-பூ என்பதிலெல்லாம் தொனிக்கும் ஆணாதிக்கக் கருத்துக்கு எதிராக 'அரிவை' என்னும் சொல் நிற்கிறது. அரிவை என்பவள் ஓரளவு மூத்த நடுவயதினள், 'அவள் பேதையல்ல, ஆகவே ஆணின் பசப்புப் பேச்சுக்கெல்லாம் ஏமாறும் பருவத்தைத் தாண்டியவள்' என்னும் கருத்தை இது உருவாக்குகிறது.

இந்தப் பொருள்கோள் முக்கியமானது. காரணம், இதுவரை இந்தப் பாட்டைப் படித்தவர்கள் யாவரும், இயற்கைப்புணர்ச்சி நிகழும்போது, முற்றிலும் இதுவரை அறியாத ஓர் இளம்பெண் நாணவயப்படுவது இயல்பே ஆதலின், காதலன் வண்டினை நோக்கி நலம் பாராட்டுவதுபோல அவளது நாணத்தை நீக்குகின்றான் என்றே அர்த்தம் கொண்டனர். இம்மாதிரிப் பொருள்கோளுக்குச் சில சொல்லமைப்புகள் எதிராக நிற்கின்றன. அவற்றுள் ‘அரிவை’ என்னும் சொல் ஒன்று.

இனி தும்பி-பூ என்னும் துருவ இணையைக் கவனிப்போம். கூந்தல் என்ற சினை, பூ என்ற சினைக்கு உடன் நிறுத்தி வினவப்படுவதால் (அரிவை கூந்தலின், நறியவும் உளவோ நீ அறியும் பூவே?) ‘பூவை உடைய கொடி’ என்பதே பெண்ணைக் குறிக்கும் உருவகமாதல் வேண்டும். தும்பி என்பது ஆண். கொடி என்பது பெண். தும்பி-கொடி என்னும் இணையை- அல்லது ஒரு பூச்சி-தாவரம் என்ற இணையை- முன் நிறுத்திப்பார்க்கும்போது, தும்பி(பறத்தல்), தாவரம் (நிலையாக இருத்தல்) என்னும் முரணும் உருவாகிறது. ‘ஒன்றறிவதுவே உற்றறிவதுவே’ என்னும் தொல்காப்பிய அறிவு வரிசையை இங்கே பொருத்தும்போது, தும்பி, தாவரத்தைவிட அறிவில் உயர்ந்தது என்னும் கருத்து இக்கவிதையில் உருப்பெறுகிறது. (அதாவது, ஆண்,

பெண்ணை விட அறிவில் உயர்வு). மேலும் தும்பி, தானே பறந்து வேறிடங்களுக்குச் செல்லக்கூடியது: மலருக்கு அந்த வாய்ப்பு இல்லை: தும்பி தானே செயல்படக்கூடியது: மலர் சுயசெயல்பாடற்றது. தும்பி தன்மீது செயல்பட அனுமதிப்பது மலர் என்றும் அர்த்தங்கள் உருவாகி, ஆண்-பெண் என்னும் கருத்தாக்கங்கள் மீது முற்றிலுமாகப் பொருந்துகின்றன.

சங்ககாலமே ஆணை உயர்வாகவும் பெண்ணைத் தாழ்வாகவும் கருத ஆரம்பித்துவிட்ட காலம்தான். எந்தச் சமூகத்தில் ஆண் சுயேச்சையாக வெளியில் இயங்குவதற்கு உரியவனாகவும், பெண் குடும்பத்தைப் பாதுகாக்க மட்டுமே உரியவளாகவும் கருதப் படுகின்றனரோ, அது ஆண்வழிச் சமூகம், ஆணாதிக்கச் சமூகம் என்பதில் ஐயமில்லை. சங்ககாலத்திலேயே இந்த நிலை நிச்சயமாக ஏற்பட்டுவிட்டிருந்தது.

ஆனால் கவிஞரின் மொழி இந்த ஆதிக்கச் சார்புக்கு எதிராகத் தன்னிச்சையாக இயங்கி ஆணாதிக்க அர்த்தங்களை உடைக்கிறது. ஏனெனில், இவள் தாவரம் அதாவது பூங்கொடி என்பது, மலர்-கூந்தல் என்னும் உவமையொப்பால், யூகத்தால் பெறப்படுவதாக மட்டுமே நிற்கிறது. ஆனால் இவள் ‘மயிலியல்’ என்பது வெளிப்படையாகவே கவிதையில் இடம்பெறும் சொல். சங்ககாலத்தில் வண்டுகளும் தேனீக்களும் தும்பிகளும்கூட,

பறவைகள் எனப்பட்டன. மயிலும் பறவைதான் (பறப்பவை அனைத்திற்கும் பொதுப்பெயர் பறவை). ஆக இருவருமே பறவைகள்-பறக்கும் இனம். ஆனால், மீண்டும் ‘மயில்’ பறக்க இயலாத, நிலம்சார்ந்த, நிலத்தோடு பெரிதும் கட்டுப்பட்ட பறவை. ஆனால் தும்பி விரைந்து ‘பறக்கும்’ பறவை(சங்கச்சொல்). ஆயினும், தொல்காப்பியரின் அறிவுவரிசை அளவுகோலின்படி, மயில் தும்பியைவிட உயர்ந்தது. எனவே ஆணைவிடப் பெண் அறிவில் மிகுந்தவள் என்பது கவிதையில் வெளிப்படும் கருத்தாகிறது. இருப்பினும் பெண் ஆதிக்கம் கொள்ள முடியாதவள்-மயிலின் இயங்கெல்லை நிலத்தோடு கட்டுப் படுத்தப்பட்டிருப்பதால். இது அவளது இயங்கெல்லை வீடு என்பதைக் குறிப்பாக உணர்த்துவதாகவும் இருக்கிறது.

அடுத்து, இக்கவிதையில் வெளிப்படுகின்ற கற்றல் கங்கேதம் (pedagogical code). (கொங்கு) தேர்(தல்): செப்பு(தல்): கண்டது: மொழிமோ: பயிலியது: செறிதல்: (நீ) அறி(யும்)-இந்த வினைச்சொற்கள் யாவும் அறிதல் செயல்முறை (congnitive process) பற்றியவையாக இருப்பதனைக் காணலாம். குறிப்பாகப் ‘பயிலியது கெழீஇய நட்பின்’ என்னும் தொடர். இத்தொடர் இருவகைகளில் ஆழந்த கவனிப்புக்குரியது. ஒன்று, ‘கொங்குதேர்’, ‘கண்டது’ ‘பயிலியது’ ‘கெழீஇய’ ‘நீ அறியும்’ என முதன்மை

அழுத்தம் பெறுகின்ற சொற்களில் தொடர்ந்து இரண்டு, இதே அடியில் இடம்பெற்று விடுவதால்.

‘பயிலுதல் செறிந்த நட்புக்கு இடமாகிய மயிலியல்’- இது மயிலியல் நட்புக்கிடமானவள்’ என்னும் ஏழாம் வேற்றுமைத் தொடரின் மாற்றுவடிவம். இங்கே பெண், பயிலப்படுபவள் மட்டுமே.

‘நட்பு’ என்ற ஆக்கப்பெயர்ச்சொல்லையும்கூட அறிதல் செயல் முறைக்குட்பட்டதாகவே முன்னாட்களில் கருதியுள்ளனர். ‘நவில்தொறும் நூல்நயம்போலும், பயில்தொறும் பண்புடையாளர் தொடர்பு’ என்பது குறள். இங்கே, பண்புடையாளரது நட்பிற்கு ஒரு நூலை ஆழந்து பயிலுதல் உவமையாகிறது. அதாவது பண்புடையாளர்க்கு பிரதி ஒப்பாகிறது. ‘பயிலியது கெழீஇய நட்பு’ என்பதில் இத்திருக்குறள் பொருள் செறிந்திருக்கிறது. திருக்குறளில் ‘பண்புடையாளர்’ ‘பிரதி’ (அதாவது வாசிக்கப்படுவதற்கு உரியோர்) ஆக்கப்படுவதுபோல, இக்குறுந்தொகைச் செய்யுளில் பெண், பிரதி ஆக்கப்படுகிறாள்.

இந்த வாசிப்புமுறையையும்கூட, மொழி தானாகவே உடைத்துவிடுகிறது. ‘பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியல்’ என்ற தொடரில், பயிலுவது என்ற வினை இடம்பெறுகிறதே ஒழிய,

இவ்வினைக்குரிய கர்த்தா யார் என்று வெளிப்படையாகச் சொல்லப் படவில்லை. வழக்கமான வாசிப்பு முறையில் பயிலுவது ஆண்: பயிலப்படுவது பெண். (‘புத்தம் புதிய புத்தகமே-உன்னைப் புரட்டிப் பார்க்கும் புலவன் நான்’ –திரைப்படப் பாடல் வரி). இந்த வரன்முறையை மாற்றிநோக்கவும் இந்த அடியின் மொழியமைப்பு இடம் தருகிறது. ‘பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடைய மயிலியல்’ என்னும் தொடர்.

(தலைவன்) பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடையவள்

(தலைவனைப்) பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடையவள்

என ஆக்கிக்கொள்ள இடம் தருகிறது. அதாவது இது எழுவாய்த் தொடராக மட்டுமின்றி, செயப்படுபொருள் தொடராகவும் இயங்க வல்லதாக இருக்கிறது. செயப்படுபொருள் தொடராகக் கொள்ளும்போது, பயிலப்படுபவன் ஆடவன் ஆதலின், வரன்முறையான வாசிப்பு தகர்கிறது.

இன்னும் இரு வேற்றுமை மயக்கங்களும் இத்தொடரில் இருக்கின்றன. பயிலியது கெழீஇய நட்பின் என்பது முன்னரே கூறியவாறு ஒரு மயக்கத்தொடர்.

1. பயிலுதல் செறிந்த நட்பினை உடைய மயிலியல் (மயிலியல்... நட்பினைப் போன்றவள் என்னும் உவமைத் தொடரின் மாற்றுவடிவம் இது).

2. பயிலுதல் செறிந்த நட்பினைப் போன்ற மயிலியல் (மயிலியல் நட்பினைப் போன்றவள் என்னும் உவமைத் தொடரின் மாற்றுவடிவம் இது).

இதுவரை இக்கவிதை அடி, ஆறாம் அல்லது ஏழாம் வேற்றுமைப் பொருளைக் கொண்டதாகவே நோக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. ஆனால் இதை உவமைத் தொடராகக் கொண்டால், தலைவன் அல்லது தலைவி ஒரு பிரதி என்னும் வாசிப்பு மாறி, நட்பு என்பதே ஒரு பிரதி என்னும் அர்த்தம் உருவாகிறது. இவ்வாறு அருவச் சொற்களை, அல்லது தொடர்களை, அல்லது கருத்துகளை, உருவச்சொற்களுக்கு ஒப்புமைப்படுத்துதல் சங்ககால மரபே ஆகும். இக்கவிதையில் இடம்பெற்றுள்ள கற்றல் சங்கேதத்திற்கு இந்த வாசிப்பு (நட்பு-பிரதி) மிகவும் அனுசரணையானது.

அடுத்தபடியாக, இக்கவிதை ஒரு மேனிலைக்கவிதை(meta poem), இச்செய்தி, இந்த நூற்றாண்டுத் திறனாய்வாளர்களால் நன்கு உணரப்பட்ட விஷயம் மு.வரதராசனார், தமது ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’ என்னும் நூலில், தும்பியைக் கவிஞனாகவும், அதனது

அழகிய சிறகுகளை ('அஞ்சிறை') அதனது கற்பனாசக்தியாகவும் காண்கிறார். இதன் வாயிலாக, இது கவிதையாக்கம் பற்றியதொரு கவிதை என்னும் செய்தியை உணர்ந்துள்ளார்.

வையாபுரிப்பிள்ளையோ, சிவபெருமான்-நக்கீரர் சம்வாதத்தைக் கொண்டு, இக்கவிதையில் ஒரு இலக்கியக்கொள்கை விவாதத்தைக் காண்கிறார். "செய்யுளானது இயற்கையிற் சிறிதும் வழுவாதிருக்க வேண்டுமென்பது ஒரு கொள்கை. செய்யுட் சாமான்ய வியற்கையில் வழுவாதிருக்கவேண்டுமென்பது தக்கதொரு நியமமாகாது: மனோ பாவனையாலும் கவித்துவசக்தியாலும் நெறிப்பட்டுச்சென்று கவித்துவ உண்மையினை வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்பது பிறிதொரு கொள்கை. இவ்விருகொள்கைகள் பற்றிய விவாதமே மேற்குறித்த சரிதத்தின் உட்கிடை.

இவற்றிற்கு முற்றிலும் வேறுபட்ட நிலையில் இதனை ஒரு சுயநோக்குக் (self-reflexive) கவிதையாகவும் நாம் காணஇயலும். "தும்பி! நீ அறியும் (அறிந்த) பூக்களுள், அரிவை கூந்தலைப் போல நறியவும் உளவோ?" என்னும் கூற்றை இந்தக் கவிதையின் ஆடவன் (persona) தன்னைத்தானே தும்பியாகக் கருதிக்கொண்டு-தன்னையே நோக்கிக் கூறிக்கொள்வதாகக் கருத இடமிருக்கிறது. (பழைய பாணியில் சொன்னால், தலைவன், தனக்குத்தானே தலைவியின்

அழகை வியந்து கொண்டது). இப்படி அர்த்தம் கொள்வதோடு, ஏற்கனவே பெண், இக்கவிதையில் ‘பிரதி’ ஆக்கப்பட்டவள் என்பதையும் இணைக்கும்போது, இச்செய்யுள், திறனாய்வுத் தன்மை பற்றிய கவிதையாகிறது. ‘பயிலியது கெழீஇய நட்பு’ என்பது ஒரு பிரதியைத் திறனாய்வாளன் பயிலுகின்ற/பயிலவேண்டிய முறையும் ஆகிறது.

‘மயிலியல்/செறியெயிற்று அரிவை/கூந்தலின்’ என்பது தலைவன் தலைவியை அணுகிய விதத்தைக் கூறுகிறது. அதுவே நாம் பிரதியை அணுகவேண்டிய முறையும் ஆகிறது. முதலில் தலைவன் கண்ணில் படுவது மயிலியல். அதாவது தலைவியின் மயில் போன்ற சாயலும் நடையும். இது முதலில் சற்றே தொலைவிலிருந்து தலைவியை நோக்கியது. பிறகு இன்னும் அணுக்கம். ‘செறியெயிற்று அரிவை’ என்னும் வருணனையிலும், பார்வையில் படக்கூடியது/படுவதுதான் (செறிந்த பற்கள் அமைப்பு) சொல்லப்படுகிறது: இன்னும் ‘வாலெயிறு ஊறிய நீர்’ என்றாற்போல துய்ப்பு கூறப்படவில்லை. இன்னும் நெருக்கம் மிகுதியாகிறது; அப்போதுதான் ‘கூந்தல்’. இது பாலுறவுக்குக் குறியீடு. பிரதியின் முழு அனுபவம். (ரோலான் பார்த் கூறுவது போல jouissance). ஆக, சற்றே தொலைவிலிருந்து, பிரதியின் செறிவைக் கவனிப்பதுவரை சென்று, பிறகு

அந்தரங்கமான உறவுகொள்ளல் வரை செல்லவேண்டும் என்று பிரதியைத் திறனாய்வாளன் அணுகுகின்ற முறையையும் (approach) கூறுவதாகிறது. அதாவது, இக்கவிதை முழுஅளவில் ஒரு மேனிலைக்கவிதை ஆகிவிடுகிறது.

இனி, இக்கட்டுரையின் தொடக்கத்தில் கூறிய 'ஓர் ஒழுங்குமுறையோடு தவறாகப் படிக்கப்பட்ட கவிதை இது' என்னும் கூற்றுக்கு வரலாம். இடைக்காலத்தில் இக்கவிதை ஒரு புராணிகத்திற்குள் பொதியப்பட்டது. அதாவது செண்பக பாண்டியனுக்கு, 'கற்புடைய பெண்களின் கூந்தலுக்கு இயற்கை மணம் உண்டா?' என்னும் சந்தேகம் வந்ததாகவும், அதனால் அவன் தனது சந்தேகத்தைத் தீர்க்க வல்லவருக்கு ஆயிரம் பொற்காசுகள் பரிசளிப்பதாக முரசறைந்ததாகவும், தருமியென்னும் பிரமசாரிக்கு உதவ சிவபெருமானே இக்கவிதையை இயற்றி அனுப்பிவைத்ததாகவும், இப்பாட்டில் பொருட்குற்றம் உண்டு என்று நக்கீரர் வாதிட்டதாகவும், சிவபெருமானே நேரில் தோன்றி 'கற்புடைய பெண்ணின் கூந்தலுக்கு இயற்கை மணம் உண்டு' என்று வாதிட்டதாகவும், இதனை ஏற்காத நக்கீரர், 'நெற்றிக்கண்ணைக் காட்டினாலும் குற்றம் குற்றமே' என எதிர்த்ததாகவும், சிவபெருமான் நக்கீரரை முதலில் சுட்டாலும், பிறகு அவரது வெப்புநோயைத்

தீர்த்தருளியதாகவும் கதை. இக்கதைக்கு ஆதாரங்களாக இரண்டினைக் கூறலாம். ஆவை பாட்டின் உள்ளும் புறமும் உள்ளன.

முதலில் பாட்டின் புறத்திலிருப்பதைக் கூறலாம். பாடியவர் பெயர்பாட்டின் புறத்திலிருப்பது, இக்கவிதை பாடியவர் ‘இறையனார்’. (இறு-கடைசி: எஞ்சியிருப்பது). இறுதி, இறுத்தல் போன்ற சொற்கள் இவ்வடிச் சொல்லிலிருந்தே தோன்றுகின்றன.

‘இறையனார்’ (இறையன்) என்னும் சொல், அவரது பெற்றோருக்கு அவர் இறுதி மகன் என்றோ, அல்லது பல பிள்ளைகளில் எஞ்சியவர் என்றோ அர்த்தப்படுவது ஆகலாம். இறு + ஐ = இறை; இறை + அன் = இறையன்; இறையன் + ஆர் = இறையனார் என இப்பெயர் விரிந்து செல்கிறது.

தவறு நேர்ந்திருக்கக்கூடிய இடம்: இறை + அன் = இறையான் எனச் சாதாரண வழக்கில் ஆகக்கூடியது, ‘இறைவன்’ ஆனது எப்படி? ஐகார ஈற்றுப் புணர்ச்சியில் உடம்படுமெய்யாக ‘ய்’ மட்டுமே வருமேயன்றி, தப்பித் தவறிக்கூட, ‘வ்’ வருவதில்லை. ஐ என்ற வலிமை படைத்த உயிரின் தன்மை அப்படி. ‘ய்’ ‘வ்’ ஆக மாறியது- அதாவது, பல்லிதழ்தொடா அரையுயிர் பல்லிதழ் தொடும் அரையுயிராக மாறியதற்கு அடிப்படைக் காரணம் மொழியியலில் தேட இயலாதது.

உள/சமூகக் காரணிகளில் காண இயலும். ‘ய்’ நெகிழ்ச்சித் தன்மை பொருந்தியது: இதழ் தொடாதது; ‘வ்’ நெகிழ்வு குறைந்தது. இம்மாதிரி நெகிழ்ச்சித்தன்மை குறைந்த எழுத்து இடம்பெறுவதையும், பல் மேலிதழை நோக்கி உயர்வதையும், சங்ககாலச் சமூகம், பல்லவர் கால பேரரசுச் சமூகமாக மாறுவதற்கான அடையாளமாகக் கொள்ள முடியும்.

இக்கவிதை, ஒரு புராணிகத்தின்- அதிகார அமைப்புப் போட்டியின்- மத்தியில் வைத்துக் கட்டப்பட்டதே ஒரு பேரரசுச் சமூகத்தின் உருவாக்கத்தைத்தான் காட்டுகிறது. இவ்வாறாக இறையனார் என்ற சங்கப்புலவர், இறைவனார் ஆனார்: சிவபெருமானாக அவதாரம் எடுத்துவிட்டார். இந்த அவதாரத்திலும் சரி, நக்கீர-சிவபெருமான் விவாதத்திலும் சரி, அறிவைச் சமயம் ஆதிக்கம் கொள்ளுதல் என்ற செயல்முறையைத்தான் காண்கிறோம். இதுவும் பேரரசு ஆட்சிக்குரிய ஒரு தேவையான செயல்பாடே.

இரண்டாவது ஆதாரம், பாட்டின் அகத்தில் பொதிந்தது. ‘நறியவும் உளவோ நீ அறியும் பூவே?’ என்ற கேள்வி அது. சங்க அகப்பாட்டில் இக்கேள்வி, விடை வேண்டாத, ஒரு அணிசார்ந்த கேள்வியாக- (rhetorical question)க் கேட்கப்படுகிறது. ஏனெனில் இது நலம்பாராட்டல், ஆனால் இடைக்காலத்திலோ இக்கேள்வி,

அப்படியே அதன் முகமதிப்புக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. நேர்க்கேள்வியாகிவிடுகிறது. அதாவது, முன்பு, நலம் பாராட்டுவதற்குப் பொய்யாக, உயர்வு நவிற்சியாக, அலங்காரமாக'இவள் கூந்தலைப் போன்ற உயர்ந்த மணமுடைய பூவை நீ பார்த்ததுண்டா?' எனத் தும்பியிடம் தலைவன் மொழிவதாக இது அமைந்திருந்தது. இப்போதோ, இக்கூற்று, 'இவள் கூந்தலுக்கு மணம் உண்டு' என்பது அப்படியே உண்மையென எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது. பிறகு, மேல்கேள்வியின் முதற்பகுதி பிரச்சினையாக்கப்படுகிறது. அதாவது, 'இவள் கூந்தலுக்கு மணம் உண்டு; இதேபோல, கற்புடைய மகளிர் அனைவர் கூந்தலுக்கும் மணம் உண்டா?' என்று விரிவுசெய்யப்படுகிறது. 'இயற்கை மணமா, செயற்கை மணமா' எனப் பட்டிமன்றக் கேள்வியாகிவிடுகிறது. இப்படி அணிக்கேள்வியை, நேர்க்கேள்வியாக எடுத்துக் கொள்வதும் ஒரு தகர்ப்பமைப்புத்தான் (deconstruction). இதன் விளைவாக இப்பாட்டு ஒரு புராணக்கதைக்குள் பொதியப்படுகிறது.

மேலும் இக்கதை வளர்வதற்கு தருமி ஒரு பிரமசாரி என்ற கூற்று இடம் அளிக்கிறது. தருமி பிரமசாரியாகலின், பெண்ணின் கூந்தலுக்கு இயற்கை மணம் உண்டா இல்லையா என்று அவனால் வாதிக்கமுடியாது; இப்பாடலையும் அவனால் இயற்ற முடியாது. இதனால்தான் நக்கீரருக்கு அவன்மீது சந்தேகம் எழுகிறது. பிரமசாரியும் வாதிக்கமுடியாமல் தோற்று ஓடிவருகிறான்; ஆகவே இறைவன் இப்பாடலை விவாதிக்க முன்வருகிறான். இறுதியில் தர்க்கம் ஜெயிக்கவில்லை; நெற்றிக்கண்தான் ஜெயிக்கிறது. அறிவைவிட வன்முறை (இராணுவம், படைபலம், உடல்சார்ந்த பலம்) மதிப்புப் பெறுகிறது என்பது, பல்லவசாம்ராஜ்ய காலத்தில் இக்கதை உருவான காரணத்தைக் காட்டுகிறது. ஒரு சாம்ராஜ்யப் பராமரிப்புக்கு சமயநம்பிக்கை என்னும் அகஆதிக்கமும், படைபலம் என்னும் புற ஆதிக்கமும் இன்றியமையாதவை என்பதையும் காட்டுகிறது.

சங்ககாலச் சமுதாயமோ, ஆதிக்கத்தையும் காட்டவில்லை: ஆதிக்கமின்மையையும் முழுதாக உணர்த்தவில்லை. ஒரு ஈரடி நிலையைத்தான் காட்டுகிறது. மாறி வந்த சமுதாயம் அது என்பதை இந்த நிலை குறிப்பதாகலாம். இதற்குச் சங்ககால இசை, தொடரியல்

ஆகிய சான்றுகளைப் பொருத்திப் பார்ப்போம். இக்கவிதை குறிஞ்சித் திணை.

Table image

இப்பட்டியலில், உழை அல்லது மத்யமம் என்பது குறிஞ்சியைக் குறிக்கிறது. உழை என்ற பொருண்மை வாயிலாகவும் மத்யமம் என்னும் ஆண்-பெண் உறவுநிலை வாயிலாகவும், மத்யமம், சுத்த மத்யமம், பிரதி மத்யமம் எனப் பிரிந்து இசை இலக்கணத்தின் அடிப்படையாகிறது. இப்போது இந்த அடிப்படையில்தான் இராகங்கள் பிரிக்கப்படுகின்றன. சுத்த மத்யமம்-ஆண்; பிரதி மத்யமம்-பெண்.

சுத்தமத்யம ராகங்கள் பாடப்படுகின்ற அளவ பிரதிமத்யம ராகங்கள் பாடப்படுவதில்லை. அதாவது பிரதிமத்யமத்தின் இயங்கெல்லை குறைவு. ஆகவே பிரதிமத்யமம் என்பது பெண் என்பதற்கு உருவகமாக நின்று, பெண்ணின் இயங்கெல்லை குறைவு என்பதையும் குறிக்கிறது.

ஆனால் இந்த அர்த்தம் நிலைப்பட இயலாதது. மொழி இங்கும் தனது தகர்ப்பு அலுவலைச் செய்கிறது. தென்னாட்டு இசையில் கல்யாணி

போன்ற பிரதி மத்யம ராகங்கள் கம்பீரத்தன்மை வாய்ந்தவை. (அதாவது ஆண் தன்மை உடையவை); இந்துஸ்தானி இசையிலும் சுத்தமத்யமம் கோமள ஸ்வரமாகவும் (மென்மை), பிரதி மத்யமம் தீவிரஸ்வரமாகவும் கொள்ளப்படுகின்றன. இது சங்ககாலத்தின் ஈரடி நிலைப்பாட்டை எடுத்துக்காட்டுகின்ற உருவகம், சங்கப் பாக்கள் செவ்வியல் தன்மையும் கொண்டவை; நாட்டார் வழக்காற்று இயல்புகளும் கொண்டவை என்பதும் அவற்றின் ஈரடித்தன்மை வாயந்த நிலைப்படாத தன்மையைக் காட்டுகின்றது. சங்க காலச் சமுதாயமும் திணைக்குறுநிலத் தலைவர்களும் நாட்டுப்புற வாழ்க்கையும் அழந்துவந்ததையும், பெருமான்னர்கள் உருவாகிவந்ததையும் நகர்புறங்கள் ஆதிக்கம் பெற்று வந்ததையும்தான் காட்டுகிறது. இவை யாவுமே சங்கச் சமுதாயம் மாறிவருகின்ற ஒரு சமூகமாக இருந்ததைக்காட்ட முனைவன எனலாம். அதனால்தான், முழு ஆணாதிக்கம் மொழியில் செயல்படவில்லை. கவிஞரது கருத்தளவில் அது செயல்படும்போதும், மொழி அதற்கெதிராக நிற்கிறது; அர்த்தங்களைத் தகர்க்கிறது. பொதுவாகச் சங்கக் கவிதைகள், மேலளவில் கவிஞரது கருத்துருவ அளவில் ஆதிக்கப்பொருளுணர்த்துபவையும், மொழியளவில் அதனைத் தகர்த்து, எதிர் அர்த்தங்களையும் நிறுத்தும் ஆற்றல் பெற்றுள்ளன.

இந்த நிலைமைக்கு உதாரணம், மேற்கண்ட, ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை’ கவிதை.

இப்படி தகர்ப்புப் பிரதியாக, பல்வேறு அர்த்தப் பிரதியாகச் சங்ககாலத்தில் இருந்த இது, ஆதிக்கக் காலத்தில் ஒரு நிலைப்படுத்தப்பட்ட பண்டமாக மாறுகிறது. இதைச் சுற்றி ஒரு புராணக்கதை உருவமைக்கப்படுகிறது.

இப்போது, இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியில்-

திரைப்படம் ஒரு பூதாகாரமான புராணிகமாக உருப்பெற்ற நிலையில் மீண்டும் இடைக்காலப் புராணிகம், திரைப்படம் என்னும் புராணிகத்திற்குள் (உதாரணம்: ‘திருவிளையாடல்’ திரைப்படம்) நெய்யப்படுகிறது. இதன் இழைகளாக சமய ஆதிக்கம், பெண்ணடிமைத்தனம், அரசியல் ஆதிக்கம் போன்றவை அதற்குள் வருகின்றன. மேலும், ஒரு புராணிகம், மற்றொன்றிற்குள் நெய்யப்படுவது, அது இன்னொன்றுக்குள் நெய்யப்படுவது ஆகியவை அடுத்தடுத்த ஆதிக்க அமைப்புகள் மேலும் மேலும் இறுக்கம் பெறுவதையே காட்டுகின்றன.

இப்போது திருவிளையாடல் திரைப்பட வசனங்கள் தனித்துக்கேட்கப்படும் நிலையிலும் இதன் தாக்கம் தனித்தன்மையுடையது. திரைப்படத்தில் சிவாஜிகணேச சிவபெருமான் ஆதிக்கத்தின் குறியீடு; நாகேஷ்-தருமி, ஒரு விதூஷகன்; ஏ.பி. நாகராஜன்-நக்கீரர் அறிவின் அடையாளம் என்று வைத்துக்கொண்டு பார்த்தோமானால், ஆதிக்கத்திற்கு அடிபணிந்து வாழும் விதூஷக அறிவு மட்டுமே இன்று வெற்றி பெற-பரிசில்பெற முடியும் என்பதையும், தூய நக்கீர அறிவு ஆதிக்கசக்தியால் அழிக்கப்படும் அல்லது தண்டித்து ஆட்கொள்ளப்படும் என்பதையுமே காட்டுகின்றன.

மொழி என்பது ஒரு விளையாட்டு (game). ‘கேம்’ என்னும் இந்த ஆங்கிலச் சொல்லிற்கு, விளையாட்டு என்னும் அர்த்தமும் உண்டு: மேன்மக்கள் வேட்டை விளையாட்டில் துரத்தப்படும் விலங்கு என்னும் அர்த்தமும் உண்டு. மொழி வழங்கும் சமூகத்திற்குள்ளோ, மொழி விளையாட்டாகவும், விளையாடப்படும் பொருளாகவும் நிற்கிறதோ இல்லையோ, மொழியைக் கையாளும் நாம் பல சமயங்களில் மொழியின் விளையாட்டுக்குள்ளாகிறோம். மொழியினால் வேட்டையாடப்படும் பொருளும் ஆகிவிடுகிறோம்.

வெள்ளிவீதியார் பாடல்கள்

வெள்ளிவீதியார் அகம் மட்டுமே பாடிய ஒரு சங்கக் கவிஞர். (அவர் பாடியதாகக் கொள்ளப்படும் திருவள்ளுவமாலைச் செய்யுள் இங்கே கணக்கில் கொள்ளப்படவில்லை.) அகநானூற்றில் இரு கவிதைகள் (45, 362). குறுந்தொகையில் எட்டுக் கவிதைகள் (27, 44, 58, 130, 146, 149, 169, 386), நற்றிணையில் மூன்று கவிதைகள் (70, 335, 348) அவர் பாடியனவாகக் கிடைத்துள்ளன.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளில் ஒரே ஒரு உணர்ச்சிதான் ஆழப்பதிந்திருக்கிறது. காதலன் அல்லது தலைவனின் கிடையாமை அடிப்படையில் பிறந்த ஆழ்ந்த சோகம் தான் அது. இந்த உணர்வைச் சுருக்கமாக ‘ஆற்றாமை’ எனலாம். பழைய மரபின்படி, ‘காமமிக்க கழிபடர்கிளவி’ அவரது கவிதைகள், வேறு எந்த உணர்ச்சியையும் அவரது கவிதைகள் வெளிப்படுத்தவில்லை.

தாம் எடுத்துக்கொண்ட விஷயத்தின் அடிப்படையில் வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் ஒரு பெரும் மீறலைச் சாதிக்கின்றன.

நாணம்-மடம் இரண்டும் பெண்ணின் இயல்பு; குறிப்பினும் இடத்தினும் அன்றி தலைவியின் வேட்கையைச் சொல்லுதல் கூடாது. தலைவன் முன் தலைவி தன் வேட்கையைக் கிளத்தல் கூடாது:

மண்கலத்தில் நீர் உள்ளது என்பதை அதன் கசிவு காட்டுவதுபோல, வேட்கை தலைவியிடம் வெளிப்படவேண்டும்- என்பவை சங்ககாலக் கோட்பாடுகள். பெண்ணின் காமவேட்கையைச் சமூகக் கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொண்டு வருதலே இந்தக் கருத்தாக்கத்தின் அடிப்படை. ஆண் தனது காமவேட்கையை வெளியிடலாம்: ஆனால் பெண்ணின் வேட்கை வெளிப்படலாகாது என்ற எண்ணம்தான் இம்மாதிரி கட்டுப்படுத்தலின் நோக்கம்.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் இந்தக் கட்டுப்பாடுகளை உடைத்துக்கொணடு பிறந்துள்ளன. ‘எனக்கும் ஆகாது, என் ஐக்கும் உதவாது, பசலை உணீஇயர் வேண்டும் திதலை அல்குல் என் மாமைக் கவினே’ எனப் பெண்ணின் உடல்சார்ந்த ஆசையை வெளிப்படையாகப் பேசும் கவிதைகள் இவை. ‘எமக்கும் பெரும்புலவாகி, நும்மும் பெறேஎம் இறீஇயர் எம் உயிரே’ என்று பெண் தனது ஆசையினால் வதைபடுவதைக் காட்டுபவை. இவ்வாறு ஒரு பெண்-சங்க காலத் தலைவி தனது வேட்கையை நாணமற்று- மண்கலக்கசிவு போல அன்றி- வெளிப்படையாகவே காட்டுதல் வெள்ளிவீதியாரின் கவிதைத் தனித்துவம் ஆகும். இது இலக்கணத்தை மீறிய ஒரு சுதந்திரக்குரல்.

இன்னொரு வகையில் வெள்ளிவீதியார் கவிதைகள் ஒரு மீறலை உட்கொண்டுள்ளன என்று மரபுவழி ஆய்வாளர் சொல்கின்றனர். வெள்ளிவீதியும், ஔவையாரும்- இவர்கள் மட்டுமே தலைவியின் எல்லை மீறிய ஆற்றாமை உணர்ச்சியைப் புலப்படுத்தியவர்கள். இவர்கள் வாழ்க்கைக் குறிப்பு தந்து ‘காட்டிக் கொடுத்தவர்கள்’ என்று கூறியுள்ளனர். இது அகப்பாடல் மரபுகளுக்கு எதிரானது என்பது அவர்களது வாதம். ஆதிமந்தியைப் பற்றிய குறிப்பை வெள்ளிவீதியார் தர, வெள்ளி வீதியார் பற்றிய குறிப்பை ஔவையார் தர, இருவரும் அகப்பாடல் மரபை மீறி வாழ்கையோடு இணைத்துவிட்டார்கள் என்பது வ.சு.ப.மாணிக்கம் போன்ற மரபுவழி ஆய்வாளர்கள்தம் வாதம்.

மேற்கண்ட கருத்திற்கு இரு மறுப்புகளை நாம் தர இயலும். சங்க அகப்பாடல்கள் யாவும் நாடகத்தன்மை வாய்ந்த தனிக்கூற்றுகள் (dramatic monologues) என்பது அறிஞர்கள் கருத்து. அவை புனைவே அன்றி உண்மை வாழ்க்கையை உரைப்பன அல்ல. இலட்சியமயப்படுத்தப்பட்ட-பத்துவிதப் பொருத்தங்களும் தமக்குள் கொண்ட, தலைவி-தலைவன், ஊழால் எதிர்ப்பட்டு, தாங்களே கொண்ட காதலைச் சொல்லுவன சங்ககாலக் கவிதைகள். இது சங்ககாலத்திலும் நடந்திருக்க இயலாது. அதனால்தான் முதல் உரையாசிரியர் இளம் பூரணரும், ஐந்திணை சிறுபான்மை;

பெருந்திணை என்பதே நடைமுறையில் அதிகமாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது ஆதலின் பெருந்திணை என்னும் பெயர் பெற்றது என்று விளக்கியுள்ளார். இலட்சிய மயப்படுத்தப்பட்ட காதலர் பிம்பங்களே உரையாடுவதால்தான் 'அவர்களது பெயர் சுட்டக்கூடாது' என்ற கட்டுப்பாடும் பிறந்தது.

1. சங்ககாலமரபின்படியே, வெள்ளிவீதியார் பாடல்களிலே (ஏன், ஔவையார் பாடல்களிலும்) தலைவன் தலைவி பெயர் சுட்டப்படவில்லை. உவமையாகவே ஆதிமந்தி, வெள்ளிவீதி ஆகிய பெயர்கள் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன. ஆகவே இது மரபுமீறல் அன்று. இவ்வகையில் பட்டினப்பாலை செய்த மீறலைகக்கூட வெள்ளி வீதியார்-ஔவையார் பாடல்கள் செய்துவிடவில்லை.

2. வெள்ளிவீதியையும் ஔவையையும் சங்கமரபை மீறியவர்களாகக் கருதும் ஆய்வாளர்கள், பிற சங்க அகப்பாக்கள் யாவும் நாடகத்தன்மை வாயந்தவை. இலட்சியமயம் ஆக்கப்பட்ட வாழ்க்கையின் புனைவின் மாதிரிகள் என்று கொண்டு, இந்த ஓரிரு பாக்கள் மட்டும் அவற்றின் மீறலாக, வாழ்க்கையில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளைச் சொல்லுவனவாக அமைந்துவிட்டன என்று கருதுகின்றனர்.

அவ்வாறு கருத இடமில்லை. எப்போது எல்லாச் சங்க அகப்பாக்களும் நாடகத்தன்மை கொண்ட புனைவுகள் என்பது ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதோ, அப்போதே வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளும், ஔவையார் கவிதைகளும் புனைவுகளே என்றாகிவிட்டது. வெள்ளிவீதியார் காட்டும் தலைவியின் செய்கையை வெள்ளிவீதியார் மீதே ஏற்றிக்காணும் போக்கு தவறானது. நாடகத்தன்மை கொள்ளாத 'தன்னுணர்ச்சித் தன்மை' கொண்ட கவிதைகள் எனக் கூறுபவை கூட, கவிஞர்களது செயற்கையான புனைவே அன்றி, அவர்களது இயல்பான உணர்ச்சி வெளியீடு என்றோ வாழ்க்கை அனுபவக்குறிப்பு என்றோ கொள்வது சரியான இலக்கியநோக்கு ஆகாது.

இவையன்றி இன்னொரு மறுப்பினையும் நாம் கூறலாம். வெள்ளிவீதி, ஆதிமந்தி, ஒருமுலை குறைத்த திருமாவுண்ணி போன்றவர்களை எல்லாம் அக்காலப் புனைவுச் சட்டகத்தின் ஒரு பகுதியாகவே காண இயலும். பெயர்சுட்டுவதால் தனிவிளைவு ஏற்படாத அளவு ஆதிமந்தி கதை, வெள்ளிவீதி கதை, திருமாவுண்ணி கதை போன்றவை புராணிகப் புனைவுகளாக அக்காலத்தில் மாறிப்போயிருக்க வேண்டும். இல்லாவிட்டால் இக்கவிஞர்கள் எடுத்தாண்டிருக்கமாட்டார்கள்.

இதற்கு ஓர் உதாரணம்: ‘கல்கியின் சிவகாமியின் சபதம்’ ஒரு புனைக்கதை. ஆனால் அதில் வரும் சிவகாமி என்னும் பாத்திரத்தை வரலாற்றுப் பாத்திரம் என்றே நம்புபவர்கள் இருக்கிறார்கள். ‘கலங்கரை விளக்கம்’ என்னும் திரைப்படத்தில் இப்பாத்திரம் உயிருள்ளவள் போலவே பேசப்படுகிறாள். இதனாலேயே உண்மையில் சிவகாமி இருந்ததாகிவிடுமா? புனைவின் தொடர்ச்சியான இன்னொரு புனைவு அது. இதேபோலத்தான் ‘காதலர்க் கெடுத்த ஆதிமந்தி’, ‘வெள்ளிவீதி போலப் பேதுற்று உழலுதல்’, போன்றவை அக்காலத்தில் வழங்கிவந்த புனைவுகளின் தொடர்ச்சியே ஆதல்வேண்டும். இப்படி நோக்கும்போது, வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளோ, ஔவையார் கவிதைகளோ மீறல் எதையும் நிகழ்த்திவிடவில்லை என்பது தெளிவு. கவிதை என்பதே ஒரு புனைவு. அதில் வரும் செய்திகளை வைத்து வாழ்க்கை வரலாற்று ஆய்வு செய்வது தவறு.

சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த எத்தனையோ புலவர்களின் பெயர்களைப் போலவே வெள்ளிவீதி என்ற பெயரை ஆய்ந்த ஆய்வாளர்கள் (அவர்கள் சைவசமயம் சார்ந்தவராக இருந்தால்) “அவர் மதுரை வெள்ளியம்பலத் தெருவில் வாழ்ந்தவராக இருக்கலாம். அதனால் இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம்” எனக் குறித்துள்ளனர். ‘வெள்ளியம்பல வீதியார்’ என்னும் பெயர் ‘வெள்ளிவீதியார் என மாறும் என்று

தோன்றவில்லை. மேலும் திருவிளையாடற் புராணத்தில் திரும்பத் திரும்பக் குறிக்கப்படுகின்ற வெள்ளியம்பலம், சங்ககால மதுரையில் இருந்ததா என்பதும் ஆய்வுக்குரியது. எனவே வெள்ளியம்பல வீதியார் என்பது அவர் பெயர்க்காரணமல்ல.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளைக் காணும்போது இது ஒருவேளை காரணப் பெயராக இருக்கலாமோ என்றும் தோன்றுகிறது. அவரது பாட்டில் வரும் 'வெள்ளை வீததை' என்னும் தொடரை அடிப்படையாகக் கொண்டு, 'வெள்ளை வீததையார்' என்று அவர் பெயர் அமைந்திருக்கலாம்: பிறகு இது வெள்ளிவீதியார் என மருவியிருக்கலாம் என்பர்.

வெளிப்படையாகப் பார்த்தால், வெள்ளிவீதி என்பது 'வெள்ளி முதலிய கோள்கள் வலம் வரும் வீதி' (zodiac) என்று- 'வாகனப்பெருவழி' என்று பொருள்படும். அல்லது இன்று 'பால்வழி மண்டிலம்' (milky way) எனக் குறிக்கப்படும் நட்சத்திர மண்டலங்களின் தொகுதி (galaxy) யையும் அதன் தன்மை காரணமாகப் பழங்காலத்தில் 'வெள்ளிவீதி' என்று குறித்திருக்கலாம். எவ்வாறாயினும், இது வானியல் சார்ந்த ஒரு பெயர்.

வெள்ளி வீதியார் பாடல்களில் அனேகமாகப் பாடல்தோறும் வரும் ஒரு வண்ணப்படிமம், வெண்மை (அல்லது ‘வெள்ளி' - இக்கால வழக்கில் ‘வெள்ளை'). அவரது பெயரில் வெண்மை அடைமொழியாக உள்ளது போலவே அவரது பாக்களிலும் வெண்மை மிகுதியாக இடம் பெறுகிறது. (‘வெண்கோட்டு யானை' ‘இலங்கு வெள்ளருவி' – அக.362; ‘வெண்டலைச் சிதவலர்' – குறு. 146; ‘வெண்ணெய் உணங்கல் போல'– குறு. 58; ‘வால்வெள்ளெயிறே'- குறு. 168; ‘வெண்மணல்'-குறு.386; ‘வெள்ளாங்குருகு'-நற்.70 போன்ற ஆட்சிகளைக் கவனிக்க.) மேலும் திங்கள், விண்மீன், பால் போன்ற வெள்ளிய பொருட்களும் அவரது பாக்களில் மிகுதியாக இடம்பெறுகின்றன. பொதுவாக, ‘வெள்ளி' என்பது எட்டாத்தன்மை, அறியாமை, இன்மை, களங்கமற்ற தன்மை போன்ற பண்புகளுக்குக் குறியீடாக இயங்குவது.

‘வீதி' என்ற சொல் நடத்தல், அடிக்கடி புழங்குதல், இன்னும் தீவிர எல்லையில் ‘உழத்தல்' ஆகிய சொற்களோடு தொடர்புகொண்டது. வழங்குதல், உழத்தல், நடத்தல், பெயர்தல், தேர்தல் (தேடுதல்) போன்ற நேரடியான ‘வீதி' தொடர்புடைய சொற்களும், அதனோடு மறைமுகமாகத் தொடர்பு கொண்ட அலத்தல், உழலுதல், புலம்புதல், உயவுதல் போன்ற சொற்களும் இவருடைய கவிதைகளில் மிகுதி. ஆகவே ‘வெள்ளி' என்பதன் தன்மையையும் ‘வீதி' என்பதன்

தன்மையையும் வெளிப்படுத்துகின்ற இவரது பாடல்களை மனத்திற்கொண்டு, இயற்றிய புலவரது பெயர் தெரியாத நிலையில், ’வெள்ளிவீதி’ என்று பெயர் வைத்திருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. ஆனால், சங்கப் புலவர்களுக்குப் பிற்காலத்தில் பெயரிட்டவர்கள் மிக நுண்ணிய பொதுமைப்படுத்தலை-மேற்கண்டது போன்ற அருவப்படுத்தலைச் (abstraction) செய்து பெயர் வைத்ததில்லை. வெறுமனே பாட்டுத் தொடர்கொண்டு மட்டுமே பெயர் வைப்பது அவர்களது வழக்கம். ஆகவே இப்படி இது காரணப்பெயராக உருவாகியிருக்க இயலாது என்றும் தோன்றுகிறது. எனினும் இன்று இக்காரணம் பொருந்துகிறது.

வெள்ளிவீதியார் பாடல்களின் ஒரே தன்மை, காதலன் அல்லது தலைவன் கிடைக்கப்பெறாத ஆற்றாமை உணர்வு. ஒருவகையில் ‘வெள்ளி’ என்னபது கிட்டாத காதலனையும் (வானம்), ‘வீதி’ என்பது ஆற்றாது அலமந்து உழலுகின்ற தலைவியையும் (பூமி) குறிப்பதாக மாறி, என்றைக்கும் நிறைவுபெறாத, ஆனால் மாறாத காவியக்காதலாக இப்பாடற் காட்சிகளை உருவமாக்கின்றன. ‘வெள்ளி’ ‘வீதி’ என்னும் முரண்பட்ட இரு படிமங்கள் நிறைவேறாத காதலாக (Unrequited Love or Unreciprocated Love) இதனை வடிவமைக்கின்றன.

வெள்ளிவீதியார் கவிதைகளில் காணப்படும் உணர்வு ஆற்றாமை மட்டுமே என்பதை இனி நிலை நாட்டலாம். அவரது அகநானூற்றுக் கவிதைகள் இரண்டுமே ‘அஞ்சுவரு நோயொடு துஞ்சாதேன், அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ’ என்றும், ‘நசைதர வந்த நன்னராளன், வறுவியன் பெயரின், இன்று இப்பொழுதும் யான் வாழலனே’ என்றும் ஆற்றாமையுணர்வை முழுவீச்சில் வெளிப்படுத்துகின்றன. நற்றிணை 70, ‘இழைநெகிழ் பருவரல் செப்பாத’ வெள்ளாங்குருகினைத் தலைவி கடிந்து கொள்வதாக அமைந்துள்ளது. நற்றிணை 335, ‘காமம் பெரிதே; களைஞரோ இலரே’ என்று உழலுகின்ற தன்மையைக் காட்டுகிறது. நற்றிணை 348, ‘உலகமொடு பொருங்கொல் என் அவலமுறுநெஞ்சே’ என்று தலைவி துடிப்பதைக் காட்டுகிறது. இவை அனைத்தும் ஆர்றாமையையே மைய உணர்வாகக் கொண்டவை என்பதில் எவருக்கும் எந்த ஐயமும் வராது.

குறுந்தொகைப் பாட்டுகள் சிலவற்றிற்கு இக்கூற்றினை ஏற்பதில் சிலர் தயக்கம் காட்டக்கூடும். காரணம், அவற்றிற்கு வரன்முறையாகச் சொல்லப்பட்டு வரும் துறைகள் மாறுபட்டவை. சான்றாக, குறுந்தொகை, 44. ‘காலே பரிதப்பினவே’ எனத் தொடங்கும் இது, இடைச்சுரத்துச் செவிலி கூற்றாகவே காலங்காலமாகக் கொள்ளப்பட்டு வந்துள்ளது. ஆனால் இப்பாடலின் பொருளை

மட்டும் ஊன்றிக் கவனித்தால், காதலனை அல்லது கணவனை எதிர்பார்த்து நெடுநாள் காத்திருந்த ஒரு தலைவி, பிறகு அவனைத் தேடியலையும்போது கூறிய கூற்றாகவும் கொள்ள இடமிருக்கிறது. இந்தத் தலைவி, ‘ஆதிமந்தி போலப் பேதுற்று அலைவேன் கொல்லோ’ என்று இன்னொரு அகப்பாட்டினுள் சொன்னவள்; ‘ஊரின் ஊரின் நாட்டின் நாட்டின் குடிமுறை குடிமுறைதோறும் தேடினால் காதலர் கிடைக்காமலா போவார்’ என்று இன்னொரு குறுந்தொகைப் பாட்டிலும் கூறியவள். இக்கருத்துக்களை உட்கொண்டால், இப்பொருள்கோள் முறை சரியானதாகவே தோன்றும்.

குறுந்தொகை 58 ‘இடிக்கும் கேளிர்’ என்று தொடங்குவது. இதுகாறும் கழற்றெதிர்மறையாகவே கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. அதாவது ஒரு பாங்கன், தலைவனைக் கடிந்து கொள்ளும் போக்கில் இப்பாடற்பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. இதனையும் ஒரு தலைவியின் கூற்றாகவே கொள்ள இயலும். ‘இடிக்கும் கேளிர்’ என்பதை, தலைவன் வரும் வரை வெளிப்படையாகக் காமத்தைக் காட்டாது அடங்கியிருக்கச் சொல்லும் உறவினரை நோக்கித் தலைவி விளிப்பதாகவே கொள்ள இயலும். தலைவனைத் தேடும் தலைவியின் செயலை ஒப்புக் கொள்ளாத தோழி முதலிய தமரை நோக்கித் தலைவி கூறுவது என்று கொண்டால் இந்த அர்த்தம் மிக

ஏற்புடையதாகும். இதன் தொடர்ச்சியே, தலைவி தனது உறவினர்கள் கூற்றைப் புறக்கணித்துச் சென்று, தலைவனைத் தேடும்போது ‘காலே பரிதப்பினவே’ எனப் புலம்புவதாகவும் கொள்ளலாம்.

குறுந்தொகை 146, பிரிந்தோரைப் புணர்க்காமல், ‘நன்று நன்று’ என்று தலையை ஆட்டிக் கொண்டு செல்லும் முதுமாக்களைக் கேலிசெய்கிறது. இதன் அடியிலும் காணப்படும் உணர்ச்சி ஆற்றாமைதான். இந்த ‘மாக்கள்’ தன்னைத் தன் தலைவனோடு சேர்த்து வைக்கச் சக்தியற்றவராக உள்ளனரே என்னும் ஆற்றாமை; குறுந்தொகை 149, வெளிப்படையாகவே ‘காமம் நெரிதரக் கைந்நில்லாத’ நாணத்தை அனுதாபத்தோடு நோக்குகிறது. குறுந்தொகை 169, தலைவி நேராகவே தலைவனை அல்லது தலைவனது உருவெளித்தோற்றத்தைப் பார்த்துக் கூறுவதுபோல அமைந்திருக்கிறது, ‘நும்மும் பெறேஎம் இறீஇயர் எம் உயிரே’. குறுந்தொகை 386, ’மாலை புலம்படைத்தாகிய தன்மையை’ எடுத்துரைக்கிறது. ஆகவே வெள்ளிவீதியார் பாடிய ஒரே உணர்ச்சி ஆற்றாமைதான். சோகம், கையற்ற நிலை, காமத்தால் வருந்தும் காதல்நெஞ்சத்தின் அவலம்.

பொதுவாக வெள்ளிவீதியார் பாடல்களில் இருவகை அமைப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று, குறிய அடிகளை உடைய குறுந்தொகைப்

பாடல்களின் அமைப்பு, இவற்றில் நேராக ஒரு உணர்வுப் பொருள் புலப்படுத்தப்படுகிறது. சுற்றிவளைத்துச் சொல்லுதலோ மிகுதியான படிமங்களோ இல்லை. இன்னொரு வகை அமைப்பு நற்றிணை, அகநானூற்றுப் பாடல்களில் காணப்படுகிறது. இப்பாடல்களில் படிமங்கள் மிகுதி. பல்வேறு படிமங்களையும் கூர்ந்துநோக்கும்போது, பெரும்பாலும் அவை புணர்ச்சி சார்ந்த படிமங்களாக-குறிப்பாகப் புணர்ச்சி நிறைவைக் குறிக்கும் படிமங்களாக அமைகின்றன. ஆனால் அவற்றில் நேரடியாக உணர்த்தப்படும் உணர்வுப் பொருள் அல்லது உரிப்பொருள், புணர்ச்சி இன்மையை- காதலன் கிடைக்கப்பெறாமையைக் குறிக்கின்றது. இப்படி படிமங்கள் மூலம் புணர்ச்சியும், உரிப்பொருள் மூலம் இன்மையும் குறிக்கப்படுவது இவரது பாடல்களின் தனித்தன்மை என்பதோடு, புணர்ச்சி நிறைவு என்பது படிமங்கள் மூலமாகவே உணர்த்தப்படும் நிலை, அது கனவுத்தன்மை சார்ந்த ஒரு விருப்ப நிறைவேற்றம் (wish fulfilment) என்பதைக் காட்டுகிறது. பலகாலமாக ஒரு பொருளைக் குறித்து ஏங்குபவர்கள், கனவில் அப்பொருள் கிடைத்துவிட்டதாகக் கருதி நிறைவுபெறுவது உளவியலுக்கு ஒத்துவருவதே ஆகும். அதேபோலத்தான் வெள்ளிவீதியாரின் அகநானூற்று, நற்றிணைப் பாக்களிலும், நிஜத்திலும் கிடைக்கப் பெறாத தலைவன், படிமங்கள் வாயிலாகக் கிடைக்கப் பெறுவதான தன்மை காணப்படுகிறது.

சான்றாக, அகநானூறு 362 ஆம் பாட்டை காண்போம்: இதில் முதல் படிமம், 'பாம்பு உடை விடர, பனிநீர் இட்டுத் துறைத் தேம் கலந்து ஒழுக யாறு நிறைந்தனவே' என்பது. இது உளவியலின்படி ஒரு பாலியல் படிமம், புணர்ச்சி நிறைவினைக் குறிக்கும் படிமம், இரண்டாவது படிமம், 'வெண்கோட்டு யானை, பொருத புண்கூர்ந்து, பைங்கண் வல்லியம் கல்லளைச் செறிய, முருக்கு அரும்பு அன்ன வள்ளுகிர் வயப்பிணவு கடிகொள வழங்கார் ஆறே' என்பது. இதுவும் ஒரு பாலியல் படிமமே. மூன்றாவது படிமம், 'நம் இடைமுலைச் சுணங்கு அணி முற்றத்து ஆரம் போலவும், சிலம்பு நீடு சோலைச் சிதர் தூங்கு நளிர்ப்பின் இலங்கு வெள்ளருவி போலவும், நிலங்கொண்டனவால் திங்களம் கதிரே' என்பது. இதுவும் பாலியல் படிமமே. இவையனைத்தும் புணர்ச்சியைக் குறிக்கின்றன.

ஆனால் வெளிப்படையாகக் கூறப்பெறும் செய்தியோ, 'நன்னர் ஆளன் நெஞ்சு பழுதாக வறுவியன் பெயரின் இன்று இப்பொழுதும் யான் வாழலனே' என்பது. இது மீதி மூன்று படிமங்களுக்கும் எதிர் நிலையில் நிற்கிறது.

இதேபோல, நற்றிணை 348 ஆம் பாடலையும் காண்போம். இங்கும், 'நிலவே, நீல்நிற விசும்பின் பல்கதிர் பரப்பிப் பால்மலி கடலின்

பரந்துபட்டன்றே'; 'ஊரே, ஒலிவரும் சும்மையோடு மலிதொகுபு ஈண்டிக் கலிகெழுமறுகின் விழவு அயரும்மே'; 'கானே, பூமலர் கஞலிய பொழில் அகம்தோறும் தாம் அமர் துணையொடு வண்டு இமிரும்மே'; என வரும் மூன்று அடுத்தடுத்த படிமங்கள், புணர்ச்சி நிறைவினைக் குறிப்பனவாக அமைகின்றன. ஆனால், இங்கும் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படும் பொருள், 'யானே, புனையிழை நெகிழ்ந்த புலம்புகொள் அவலமொடு கனையிருங் கங்குலும் கண்படையிலனே' என்பது. இங்கும் முன்சுட்டிய பாட்டுப் போன்றே பாலியல் நிறைவும் இன்மையும் எதிர் எதிர் நிலைகளில் வைத்துக் காட்டப்படுகின்றன.

இனி ஒரேமாதிரியான இரு சங்கப்பாட்டுகளை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம். சங்கப் பெண்பாற் புலவர்களிலேயே வெள்ளி வீதியாரும், ஔவையாரும்தான் ஆற்றாமை உணர்ச்சியை மிதமிஞ்சிப் பாடியவர்கள். ஔவையார் காட்டும் தலைவியும் ஆற்றாமை மீதூர 'முட்டுவேன்கொல் தாக்குவென்கொல்' என்று துடிப்பவளே. ஆகவே இருவரையும் ஒப்பிடுவதே சிறப்பானது. அதிலும் ஒரே மாதிரிப் பாடல்களை ஒப்பிடுவதே இன்னும் சிறப்பாகும். ஆகவே வெள்ளி வீதியின் ஓர் அகநானூற்றுப் பாடலையும் (45), ஔவையாரின் ஓர் அகநானூற்றுப் பாடலையும்(147) ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம்.

இவை இரண்டும் அகநானூற்றுப் பாடல்கள் என்பதால் மட்டுமே ஒப்புமையுடையவை என்று எடுத்துக் கொள்ளப்பெறவில்லை; வெள்ளிவீதியாரின் 45ஆம் அகப்பாட்டில், 'நோய்கூர்ந்து ஆதிமந்திபோலப் பேதுற்று அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ' என்ற தொடர் வருகிறது. இதே போல, ஔவையாரின் 47ஆம் அகப்பாட்டில் 'நெறிபடு கவலை நிரம்பா நீளிடை வெள்ளி வீதியைப் போல நன்றும் செலவயர்ந்திசினால் யானே' என்னும் தொடர் வருகிறது. இந்த ஒப்புமை கருதித்தான் இவ்விரு பாடல்கள் எடுக்கப்படுகின்றன. இரண்டுமே பாலைத்திணையில் அமைந்துள்ளன; இரண்டுமே தோழிக்குத் தலைவி கூறுவனவாகவும் அமைந்துள்ளன. ஒன்றில் 'வற்புத்தும் தோழி' என்றும், இன்னொன்றில் 'செலவுணர்த்திய தோழி' என்றும் அடைமொழிகள் தரப்பட்டிருப்பினும், இரண்டிலுமே தோழியர் தத்தம் தலைவியரைப் பிரிவுக்குக் கலங்காமல் இருக்குமாறு வற்புறுத்துகிறார்கள் என்றே கொள்ளுவதில் தவறில்லை.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டுடன் ஒப்பிடும்போது, ஔவையாரின் பாட்டு சிக்கலற்றது. ஔவையாரின் 147ஆம் அகநானூற்றுப் பாட்டில் மூன்று பகுதிகள் உள்ளன. முதற் பகுதியில் ஓர் ஆண்புலி-பெண் புலியின் அன்புவாழ்க்கை சொல்லப்படுகிறது. பெண்புலி, குருளைகள் மூன்றினை ஈன்று, வேட்டையாடச் செல்ல இயலாத

நிலையில் இருப்பதால், அதற்காக ஆண்புலி வேட்டையாடி உணவுகொண்டுவரும் அன்புவாழ்க்கை. இரண்டாவது பகுதியில் தலைவி தன்னை நொந்துகொண்டு, தலைவன் பிரிந்தபின் தன் அழகு குலைந்து, வருத்தமிகுதியுடன், வேறு எவ்வித மருந்துமின்றி இருக்கும் நிலை சொல்லப்படுகிறது. மூன்றாவது பகுதியில் தலைவி ‘யான் வெள்ளிவீதியைப் போல நன்றும் செலவு அயர்ந்திசின்’ எனக் கூறுதல் சொல்லப்படுகிறது.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டிலும், முதற்பகுதி சற்றேறக்குறைய ஔவையார் பாட்டின் முதற்பகுதி மாதிரியாகவே அமைகிறது. இங்கும் ஒரு புலி, ஒரு குன்றுப் பகுதியில் நீரற்ற வழியில் ஒரு யானையைக் கொல்கிறது. முன்பு கூறிய ஔவையாரின் பாட்டில் புலி மானைக் கொன்றது, தன் துணைக்காக வேண்டி. இப்பாட்டில் புலி யானையைக் கொல்வது தன் துணைக்கென அல்ல. இப்படிப்பட்ட கொடிய காட்டு வழியிற் சென்றாரே காதலர் என்று தலைவி கவலைப்படுமுகமாகவே இந்தப் படிமம் இடம் பெறுகிறது. முன் படிமம் விலங்குகளின் அன்பு வாழ்க்கையை உணர்த்துமுகமாக, தலைவி-தலைவனின் அன்பு வாழ்க்கையை உணர்த்த, இந்த படிமமோ கொடுமையை – புலியின் கொடுமையை மட்டுமல்ல, இப்பாட்டிற்குரிய தலைவியின் கொடுமையையும்-சுட்டிக்காட்டவே வருகிறது. இப்படி ஒரு மாதிரிப் படிமங்கள் பாட்டின் முதற்பகுதியில்

இடம்பெறுவதுபோலத் தோன்றினாலும் வெவ்வேறு நிலைகளைச் சுட்டிக்காட்டுவனவாய் அமைகின்றன.

வெள்ளிவீதியாரின் பாட்டில் அடுத்துவரும் படிமங்கள் இவை. 'என்னைப் பற்றிய அலர், அன்னி குறுக்கைப் பறந்தலைத், திதியன் தொன்னிலை முழுமுதல் துமியப் பண்ணிப், புன்னை குறைந்த ஞான்றை, வயிரியர் இன்னிசை ஆர்ப்பினும் பெரிதாக உள்ளது' என்று தலைவி நினைக்கிறாள். இது ஒரு நீண்ட காப்பிய உவமை (epic simile) இவ்விதக் காப்பிய உவமைகளை ஔவையார் கையாளவில்லை. இன்னொரு காப்பிய உவமையையும் இதே பாட்டில் வெள்ளிவீதியார் கையாள்கிறார். 'பொலந்தார்க் கடல்கால் கிளர்ந்த வென்றி நல்வேல் வானவரம்பன் அடல்முனைக் கலங்கிய உடைமதில் ஒரரண் போல, நான் தூங்கவில்லை;' என்று தலைவி நினைக்கிறாள். பிறகு வெள்ளிவீதியார் பாட்டின் இறுதிப்பகுதி வருகிறது. 'யானே, காதலற்கெடுத்த சிறுமையொடு நோய் கூர்ந்து ஆதிமந்திபோலப் பேதுற்று, அலந்தனென் உழல்வேன் கொல்லோ' என்று தலைவி நினைக்கும் பகுதி.

வெள்ளிவீதியின் பாட்டுமுழுவதும் வரும் படிமங்கள்-காவிய உவமைகள் வாயிலாக இவை வருகின்றன. தலைவன்-தலைவி முரண்பாட்டைக் குறிக்கின்றன. ஔவையாரின் பாட்டில்

வருவதுபோல தலைவன்-தலைவியின் அன்பான இல்லற வாழ்க்கையைக் காட்டவில்லை. இந்த முரண் வெளிப்படையாகவே முக்கியமான இறுதிப்பகுதியிலும் வெளிவருகிறது. வெள்ளி வீதியார் பாட்டில் (ஆதிமந்திபோலப்) பேதுற்று, அலந்தனென், உழல்வேன் கொல்லோ என்று வருகிறது. பேதுற்று-அலந்தனென்-உழல்வேன் என்னும் துயரச் சொற்களையும், 'கொல்லோ' என்று ஐயப்பாட்டில் முழுவதையும் நினைக்கவேண்டும். ஔவையாரின் பாட்டிலோ, '(வெள்ளிவீதியைப் போல) நன்றும் செலவு அயர்ந்திசினால்' எனப்படுவதைக் கவனிக்க வேண்டும், நன்றும்-செலவு-அயர்ந்திசின் என்னும் மகிழ்வில் முடியும் தொடர்கள்; அயர்ந்திசினால் என்பதில் வரும் 'ஆல்' என்னும் அசை, உறுதிப்பாட்டை உணர்த்துகிறது. 'அயர்தல்' என்பதும் (விழவு அயர்தல் போன்ற தொடர்களில் காணப்பெறுமாறு) இன்பநிறைவின் காரணமாக ஏற்படும் அயர்ச்சி என்றே பொருள்படும். இங்கு தலைவனோடு மகிழ்வுறச் செல்வதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது எனவே கொள்ளலாம்.

இவ்வாறு நோக்கும்போது, இவ்விரு பாடல்கள் பல விஷயங்களில் ஒத்த தன்மை கொண்டனவாகக் காணப் பெறினும், ஔவையாரின் பாடலில் தலைவி, தலைவனை விட்டுப் பிரிந்திருந்தாலும், அதனால் ஏற்படும் வருத்தத்தைப் புலப்படுத்தினாலும், அவன் தன் தலைவனைத் தேடிச் செல்வதாகக் கூறினாலும், ஓர் இன்ப இல்லற

வாழ்க்கைக்குரியவள்; அவளது தேவை நிறைவேறம் தன்மையது. வெள்ளி வீதியார் பாட்டிலோ, தலைவனுடன் தலைவி இன்புற்று வாழ்ந்ததற்கான அடையாளங்கள் ஏதும் இல்லை. இவள் தன் தலைவனைத் தேடி 'பேதுற்று' 'பித்துப் பிடித்து' அலைந்து உழலவேண்டியவளே. இவளது ஆசை நிறைவேறுமா என்பது ஐயப்பாட்டிற்குரியதே.

இவ்வேறுபாடுகள் வெளிப்படையாக இப்பாடல்களின் சொல்லப்படவில்லை. தொனிப்பொருளாகவே உணர்த்தப்படுகின்றன.

இதுகாறும் கூறியவற்றால், வெள்ளிவீதியார் ஆற்றாமை உணர்ச்சி ஒன்றையே பாடியவர் என்பதும், அவரது பாடல்களில் 'புணர்ச்சி' 'இன்மை' என்பவை, ஒன்று கனவு நிலையிலும்-இன்னொன்று உண்மைநிலையிலுமாக எதிரெதிர் நிலைகளில் வடித்துக்காட்டப் படுகின்றன என்பதும், அவரது ஒரு பாடலுக்கும் ஔவையாரது ஒரு பாடலுக்குமான ஒற்றுமை வேற்றுமைகளும் சுட்டிக்காட்டப்பட்டன. அவரது பாட்டுக்களில் கவிதைப் பொருள் அளவில் ஒரு மீறல் இருப்பதாக இக்கட்டுரையின் இரண்டாம் பகுதியில் குறிப்பிடப்பட்டது என்றாலும் அது உண்மையில் மீறவே அல்ல. காரணம், 'வினையே ஆடவர்க்கு உயரே; மனையுறை மகளிர்

ஆடவர்க்கு உயிர்' என்னும் சங்ககாலப் புனைவுச் சட்டகம் இவரது கவிதைகளிலும் உடைக்கப்பெறவில்லை. தலைவி காதலனது இருப்புக்காகவே வாழ்பவள் என்னும் சங்ககாலக் கருத்துப்புனைவு, அனைவரது பாக்களிலும் போலவே இவரது பாட்டுக்களிலும் வெளிப்படவே செய்கிறது. இப்புனைவு ஆணுக்கு மிக இன்பம் தரும் ஒன்றாக-வரன்முறையான கருத்தமைவுக்கு உட்பட்டு வாழும் பெண்ணுக்கும் இன்பம் தரும் ஒன்றாக-இருப்பினும் இன்று உடைக்கப்படவேண்டியது என்பதும் தெளிவு.

பொதுவாக இலக்கிய நுகர்ச்சி என்பதே ஒரு எதிர்நிலையை உள்ளடக்கிய செய்கையாகத்தான் பெரும்பாலும் இயங்குகிறது. கவிதையின் ஆதாரமான சொற்களின், சொற்களை மீறிய அமைவுகளின், அழகும்- அச்சொற்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன கருத்துருவமும் என இந்த முரண் அமைகிறது. வெள்ளிவீதியின் கவிதைகளும் இப்பொதுத்தன்மைக்கு விதிவிலக்கல்ல.

மொழியின் அதிகாரமும் அதிகாரத்தின் மொழியும்

சிலப்பதிகாரம் என்னும் தொடரிலுள்ள 'சிலம்பு' என்ற சொல் இதுவரை 'ஒருவகைக் காலணி' என்ற அர்த்தத்திலேயே நோக்கப்பட்டுள்ளது. சான்றாக 'சூழ்வினைச் சிலம்பு காரணமாக

நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்று சிலப்பதிகாரப் பதிகத்தில் வரக்கூடிய தொடரை எடுத்து ஆங்கிலத்தில் தர முனையும் முனைவர் க.செல்லப்பன், "Ilango Adigal chooses to write the Lay of the Aklet, as the anklet, was the pivot of the story illustrating the Inexorable nature of fate, the glorification of the chaste women and justice or Dharma becoming the avenging death of those violating the political code "(K.Chellappan, Ilango Adigal and Shakespeare, p.vil) என்று மொழிபெயர்த்துச் சொல்கிறார். முனைவர் வ.சுப.மாணிக்கம் பதிகத்தில் குறிப்பிடப்படும் 'சூழ்வினைச் சிலம்பு' எந்தச் சிலம்பு என்றே ஒரு சிறுநூலில் ஆராய்ச்சி செய்திருக்கிறார்.

ஆனால் இவ்வறிஞர்கள் யாவருமே, 'சிலம்பு' என்னும் சொல் 'மலை' என்றும் 'ஒலித்தல்' என்றும் அர்த்தப்படக்கூடியது என்பதை ஏனோ மறந்து விட்டனர். மேலும் 'அதிகாரம்' என்னும் சொல்லுக்கும் 'அதிகரித்தல்' (வளர்தல், பெருகுதல்) என்னும் அர்த்தமும், 'ஆதிக்கம்/ அதிகாரம்' செலுத்துதல் என்னும் அர்த்தமும் உண்டு. ஆகவே 'சிலப்பதிகாரம்' என்னும் தலைப்பிலேயே அமைந்துள்ள ஈரடித்தன்மை நோக்குதற்குரியது. 'சிலப்பதிகாரம்' என்னும் சொல்லை இந்த அடிப்படைகளில் பார்க்கும்போது, **'மலையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதிகரிப்பது'** என்றும், **'மலையின் அதிகாரம்/ஆதிக்கம்'** என்றும் அர்த்தங்கள் பிறக்கின்றன. மேலும், **'மொழிதலை/ஓசையை அடிப்படையாகக் கொண்டு அதிகரிப்பது'** என்றும், **'ஓசையின்/மொழியின் அதிகாரம்'** என்றும் இன்னொரு தள அர்த்தங்கள் உருவாகின்றன. இதுவரை சிலப்பதிகாரத்தை ஆராய்ந்த அறிஞர்கள் யாவரும் சிலம்பினை ஒற்றைச் சிலம்பாகவே கொண்டு குறுக்கி விட்டனர்.

மலையின் அதிகாரம்

சிலப்பதிகாரத்தின் கதை, நெய்தல்(தாழ்) நிலத்தில் பிறந்த ஒருத்தி, மருதம், முல்லை நிலங்களின் ஊடாக நடந்து, பாலையின்

வெம்மையை (நேர்ப்பொருளிலும், உருவகப் பொருளிலும்) அனுபவித்து, மதுரையினை எரித்தபின் குறிஞ்சி நிலத்தினூடாக நடந்து, ஒரு மலையுச்சியினை அடைந்து அங்கிருந்து வானுலகம் புகுந்த கதை. இக்கதையின் முதலில் இரண்டு கூறுகளை கவனிப்போம்.

1. நடைப்பயணம் (பாதையாத்திரை)

2. மலையுச்சினை அடைந்தபின் வானுலகம் புகுதல்

பாதயாத்திரை

இராமாயணம், மகாபாதரம் போன்ற இதிகாசங்கள் தொடங்கி, இன்றைய காப்பியங்கள் வரை இந்திய இலக்கியங்கள் பலவற்றிலும் காணப்படும், திரும்பத்திரும்ப இடம்பெறும் கூறு (Recurrent Motif) நடைப்பயணம் அல்லது பாதயாத்திரை என்பது. இதனைத் தேடல் கூறு (Quest Motif) என்ற மேனாட்டு இலக்கியக் கூறின் ஒரு வகையாகக் காண இயலும். ஒரு முக்கியக் கதாபாத்திரம் தமது ஆன்மீக நிலையில் உயர்ந்துகொண்டே செல்வதைக் குறிக்கும் - சமண சமயத் தத்துவத்தின்படி ‘உத்தரோத்தம கமனம்’ என்பதைக் குறிக்கும் - ஒரு குறியீடாக இதனைக் கொள்ளலாம். (இங்கே, காந்தியடிகள் தமது அரசியல் பிரவேசத்திற்கு முன்னும், நுழைந்தபின் அவ்வப்போதும் மேற்கொண்ட பாதயாத்திரைகள் நினைவுக்கு வருகின்றன. மேலும் நமது ஆதிகாவியமான இராமாயணத்தில், இராமன் கொண்ட வனவாசமும் நினைவுக்கு வருகிறது).

இவ்வாறே சிலப்பதிகாரத்திலும், கண்ணகி பயணம் மேற்கொள்கிறாள். கோவலனுடன் ஒன்றும், கோவலன் துணையின்றி மற்றதுமாக இரு நடைப்பயணங்கள் அவள் கொள்பவை. இந்தப் பயணங்கள், மூவராகத் தொடங்கி, இருவராகக் குறுகி, இறுதியில் ஒருவராக, தன்னந்தனியராக (‘ஒரு தனி உழத்தல்’) –முடிப்பதிலும், இது ஆன்மிகப் பயணத்திற்கான படிநிலையே என்ற கருத்து வெளிப்படுகிறது.

மொழியின் அதிகரிப்பு

ஒருவகையில் இது கண்ணகியின் நடைப்பயணம் மட்டுமன்று; அவளது மொழியின் அதிகரிப்பும்தான். மனையறம் படுத்த

காதையில் பேசவே பேசாத கண்ணகி, பின்னர் ‘பீடன்று’ ‘சிலம்புள கொணம்’ என்று ஓரிரு வாசகங்கள் பேசும் கண்ணகி, அதன்பின்

‘நெறியின் நீங்கியோர் நீரல கூறினும்

அறியாமை என்று அறியல் வேண்டும்

செய்தவத்தீர் நும் திருமுன் பிழைத்தோர்க்கு

உய்திக்காலம் உரையீரோ’

‘அறவோர்க்கு அளித்தலும் அந்தணர் ஒம்பலும்

துறவோர்க்கு எதிர்தலும் தொல்லோர் சிறப்பின்

விருந்து எதிர்கோடலும் இழந்த என்னை’

‘போற்றா ஒழுக்கம் புரிந்தீர் யாவதும்

மாற்றா உள்ள வாழ்க்கையேன் ஆதலின்

ஏற்று எழுந்தனன் யான்’

என்றும் கொஞ்சங் கொஞ்சமாக நீண்ட உரைகள் மொழியும் கண்ணகி, பின்னர் ‘துன்ப மாலை’யில் புலம்பும் கண்ணகி, வழக்குரைக்கும் கண்ணகி என்று அவளது உரையாடல் நிலைகளைப் பார்க்கும்போது **மொழிதலின் அதிகரிப்பு** (from Lacanian silence to Lacanian full speech) தொடர்ந்து நிகழ்ந்து கொண்டே வருகிறது. இறுதியில் பேசாநிலையை, தெய்வநிலையை (மானிடப் பேசாநிலை முதல் தெய்விகப் பேசாநிலை வரை) அடைகின்றாள். தெய்விகப் பேசாநிலையை அடையுமுன்பு பேச்சின் முழு அதிகாரத்தினையும் உணர்த்துகின்றாள். (She starts as a cultural feminist and ends as a militant feminist). தெய்விகப் பேசாநிலை அடையும் முன்னர் வாழ்த்தி வரமும் தருகின்றாள். எனவே ‘சிலம்புதலின் அதிகரிப்பு’ சிலப்பதிகாரம் என்னும் வகையில் தலைப்பு பொருத்தமாகவே அமைந்திருக்கிறது.

மலையுச்சியும் வானுலகும்

மதுரையிலிருந்து நடந்த கண்ணகி, சேரநாட்டைச் சார்ந்த செங்குன்று என்னும் மலையைச் சேர்ந்தாள். அதன் உச்சியில் இருந்ததொரு வேங்கைமரத்தின் நிழலில் ஏங்கியிருந்தாள். அவள் அவ்விடத்தை அடைந்த பதினான்காம் நாள், தேவர்கள் கோவலனுடன் வந்து அவளை வானுலகிற்கு அழைத்துச் சென்றனர் என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் சொல்லப்படும் செய்தி.

"Man since remote times has thought of the whole world being centralized. In many legends, 'the centre of the world' is concretized as a tree or pillar symbolizing a vertical axis mundi. Mountains were also looked upon as points where sky and earth meet" (Christian Norbeg Shulz, 'Existence, Space and Architecture, 'Studio Vista, 1971, pp.18-19) என்று ஒரு திறனாய்வாளர் குறிப்பிடுகின்றார். இங்கு கண்ணகி அடைந்த மலையுச்சியும் தங்கியிருந்த வேங்கைமர நிழலும், வானகமும் பூவுலகும் சந்திக்கும் இடமாகவும் vertical axis mundi ஆகவும் அமைகின்றன. இவ்வாறு இந்தப் பிரதி அமைத்துக்காட்டுவதே 'மலையின் தலைமைத்தன்மை, அதாவது அதிகாரம்' என்பதாகிறது; மலையைப் பிற நிலங்களுக்கு மேலாக முன்னுரிமைப் படுத்துவதும் (privileging) ஆகிறது.

"அலைநீர் ஆடை மலைமுலை ஆகத்து

ஆரப்பேரியாற்று மாரிக் கூந்தல்

கண்ணகன் பரப்பின் மாநில மடந்தை"

என்று இளங்கோவடிகள் மலையினை மங்கையர் மார்புக்கு ஒப்பிட்டுச் சொல்கிறார்; இதே கருத்து (அண்டத்திலுள்ளது பிண்டத்தில்) சிறுபாணாற்றுப்படை போன்ற பல தமிழ்நூல்களிலும் காணப்படுவது. கண்ணகி வழக்குரைத்த பிறகு,

"கோநகர்ச் சீறினேன் குற்றம் இலேன் யானென்று

இடமுலை கையால் திருகி மதுரை

வலமுறை மும்முறை வாரா அலமந்து

மாட்டார் மறுகின் மணிமுலை வட்டித்து

விட்டாள் எறிந்தாள் விளங்கிழையாள்'

என வருகிறது. அதன் பின்னர்தான் எரி அங்கி வானவன் தோன்றி அவளிடம் ஏவல் கேட்கிறான். 'பார்ப்பார் அறவோர் பசு பத்தினிப்பெண்டிர் மூத்தோர் குழவி' இவர்களை விட்டு, தீத்திறந்தோர் பக்கம் சாரச் சொல்கிறாள் கண்ணகி. இது மங்கையின் முலையின் அதிகாரம் என்று சொல்லலாம். மலையின் அதிகாரமும் முலையின் அதிகாரமும் ஒரு நிலையில் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன என்பது ஒரு புறம் இருக்க, பாலூட்டும் முலை (காக்கும் தன்மை) எரியூட்டும் முலை (அழிக்கும் தன்மை) ஆயிற்று. பின்புவரும் குன்றக்குரவையிலும் மலையும் முலையும் ஒருங்கே சேர்ந்தே இடம் பெறுகின்றன.

“மலைவேங்கை நறுநிழலின் வள்ளிபோல்வீர் மனம்நடுங்க

முலையிழந்து வந்து நின்றீர் யாவிரோ'

என வினவுகிறார்கள் குறவர்கள்.

“ஒருமுலை இழந்த நங்கைக்குப்

பெருமலை துஞ்சாது வளம் சுரக்க

எனப் பரவுகின்றார்கள்.

மலையும் வீடும்

இந்திய ஆன்மிக மரபில் குடும்பம் நடத்துகின்ற வீடு என்பது, பின்னர் 'வீடு' என்னும் உறுதிப்பொருளை அடைவதற்கான ஒரு தங்குமிடமாகவே கருதப்படுகிறது. 'மனையறம் படுத்த காதை'யில் செல்கிறான்.

கண்ணகியின் இற்பெருங்கிழமை பேசப்படுகிறது. 'அரங்கேற்று காதை'யில் கோவலன் 'வடுநீங்கு சிறப்பின் தன் மனையகம்' மறந்து

மாதவிபால் சென்றான். இங்கு மனை என்பது வீட்டைக் குறிப்பதே அன்றி, வீட்டுக்குடைய மனைவியாகிய கண்ணகியையும் குறிக்கிறது.

பின்னர் இந்த மனையின் வாயில் நெடுங்கடை கழிந்து இருவரும் சென்று 'வீடு எய்துதல்' (ஆன்மிகப் பயணம்) சொல்லப்படுகிறது. **ஆகவே சிலப்பதிகாரத்தின் கருத்து, தற்காலிக வீட்டை விட்டு மக்கள் நிரந்தர வீட்டினை அடையவேண்டும்' என்னும் துறவுக்கருத்தே ஆகும்.** இது, துறவிகளின், மேனிலை ஆதிக்கமுடையோரின்-அதிகார மொழி.

கண்ணகி தெய்வநிலை அடைந்ததுடன் 'மலையின் ஆதிக்கம்' முற்றுப் பெற்றுவிடவில்லை – தொடர்கிறது. கண்ணகி, குன்றக் குறவர்களால் 'வள்ளி' என்றே வழிபடப்படுகின்றாள். எனவே குன்றிற்குரிய தெய்வமான முருகனின் ஒரு பகுதியாகிறாள். மீண்டும் 'மலையின் அதிகாரம்' நிலைநிறுத்தப்படுகிறது. "The core of cilappathikaram is the myth of muruga who is celebrated at the end." (K.Chellappan,p.136) என்ற கருத்தினையும், கண்ணகி 'வள்ளி போல்பவள்' எனக் குறவர்களால் கருதப்பட்டு வழிபடப்படுவதையும் காண்கிறோம். ஆனால் கோவலன், முருகன் என்ற சிறப்பினை அடைய முடியவில்லை (அவனை கோபாலனாக – கிருஷ்ணனாகக் கருதத்தான் சிலப்பதிகாரம் இடம் தருகிறது.) ஆயினும் சொல்லளவில், 'மங்கல வாழ்த்துப்பாட'லில் 'கண்டேத்தும் செவ்வேள்' என்ற உருவகப்படுத்தல் வாயிலாகவும், காப்பியக் கதைப்படி கண்ணகி, மாதவி இவர்களை வள்ளி, தெய்வானையாக உருவகிக்க இடம உள்ளது என்பது வாயிலாகவும், கண்ணகியின் அவப்பெயர் (கோவலன் மனைவி, முருகனின் மனைவியாகக் கருதப்பாடல்) தவிர்க்கப்படுகிறது. இந்த இரு சந்தர்ப்பங்கள் இல்லையெனில், உரைசால் பத்தினியின் புகழ் தகர்க்கப்படும் நிலை ஏற்பட்டிருக்கும்.

இதற்குப் பின்னும் வேறுவகையிலும் இந்த 'மலையதிகாரம்' வளர்கிறது. சேரமன்னன் செங்குட்டுவன் மலைக்குத் தலைவன், தனது குன்றப் பகுதியை விட்டுப் பெருமலையாகிய (உண்மையிலேயே உலகின் axis mundi என்று கருதப்பட்ட) இமயத்தை வயப்படுத்தும் நோக்குடன் அவன் சேரன் செங்குட்டுவனின்

வீரச்செயல், அதன் விளைவாகக் கனகவிசயரும் அவனது ஆதிக்கத்தையும், கண்ணகியின் (கல்லாக நிற்பவள்) ஆதிக்கத்தையும் ஏற்பதில்தான் காப்பியம் முற்றுப்பெறுகிறது.

ஆகவே இன்னொரு பெருமலை ஒன்றினை வெற்றிகொள்ளும் மலைத்தலைவன் ஒருவன் புகழைச் சொல்வதே இக்காப்பியப் பிரதியின் அடுத்த நோக்கம். இதுவும் ‘மலையின் அதிகாரம்’ என்றே உணரப்படக் கூடியது. இன்னும் ஒருநிலையில் மலையின் அதிகாரம் என்பது மலையில் தோன்றிய ‘தமிழின் அதிகாரமும்’தான். ‘தென் தமிழ் ஆற்றல்’ அது.

தேசியக் காப்பியமா?

தமிழின் ‘தேசியக் காப்பியம்’ என்று சிலப்பதிகாரம் பல அறிஞர்களால் பாராட்டப்பட்டு வந்துள்ளது. ‘தமிழ்த் தேசியம்’ என்னும் கருத்தை இக்காப்பியம் முன்னிறுத்துகின்றது என்பது காரணம். வடக்கு நாட்டாரின் அரசியல், கலாச்சார ஆதிக்கங்களை எதிர்க்குமுகமாக முந்நாடு-மூவேந்தர்-முந்நகரம் என்றெல்லாம் சமரசப்படுத்தியும், நாட்டார் பண்பாடு, வாழ்க்கை நெறிகள் என்பவற்றை வேத்தியல் பண்பாட்டுக்கூறுகளுடன் சமரசப் படுத்தியும், நாட்டார் சமய வழிபாட்டுக் கூறுகளை பெருமரபுத் தெய்வ வழிபாட்டுக் கூறுகளுடன் இணைத்தும், இவ்வாறெல்லாம் ஒருங்கிணைத்து முதன் முதலாகத் தமிழ்த் தேசியம் பேசிய தன்மை இளங்கோவடிகளுக்கு உண்டு. “It culminates in the synthesis of parts; the divided parts of Chera, Cola and Pandya Kingdom’s are reconciled in the higher systhesis of Tamilnadu”(K.Chellappan, p.114) என்ற பிறரும் இக்கருத்துக்கு உடன்படுவர்.

ஆனால் உண்மையில் சிலப்பதிகாரம், சமரசப்படுத்தி, சமநிலையில் சேர, சோழ, பாண்டிய அரசுகளைக் காட்டவில்லை. மலையின் அதிகாரம் என்பதனாலும், சோழ, பாண்டியரைச் சேர அரசனுக்கு நிகராகப் படைக்காததினாலும் சமநிலை தவறி ‘தேசியக் காப்பியம்’ அல்லாமற்போகிறது. (நாட்டார் பண்பாட்டிற்கு மேம்பட்ட நிலையில்

வேத்தியல் பண்பாட்டையும், பிற நிலங்களுக்கு மேம்பட்டநிலையில் குறிஞ்சியையும் முன்னுரிமைப்படுத்தி, சமநிலை தவறுகிறது.

வார்த்தையின் அதிகாரம்

'மலையின் அதிகாரம்' வேறு, 'மொழியின் அதிகாரம்' வேறு அல்ல, மலை என்பது குறிஞ்சி; குறிஞ்சிக்குத் தலைவன் முருகன், தமிழ்க்கடவுள்; தமிழ்மொழியோ பொதிகை மலையில் அகத்தியர் வளர்த்தது. ஆகவே மலையின் அதிகாரமும், துறவின் அதிகாரமும், மொழியின் அதிகாரமும் அடிப்படையில் ஒன்றே.

தனிப்பட்ட சான்றுகளாலும் இக்கருத்தை வலியுறுத்தலாம். 'கள்வனைக் கோறல் கடுங்கோலன்று' யாமுடைச் சிலம்பு முத்துடை அரியே' என்றெல்லாம் ஒரு சில வார்த்தைகளேனும் பேசம் பாண்டிய மன்னனை 'இனிப் பேசாதே' என்றும், 'எனது மொழியே வெல்லும்' என்றும் குறிப்பாகக் கண்ணகி சொல்வதுபோல, அவளது காற்சிலம்பின் பரல் (மொழியின் துகள் - ஒரு குறிப்பான்) 'மன்னவன் வாய்முதல் தெறித்தது' என்று சிலப்பதிகாரப் பிரதி பேசுகிறது. இங்குச் சிலம்பு, கண்ணகியின் வார்த்தைக்கு, சிலம்புதலக்கு, நீதிகேட்டலுக்கு, ஆராய்ச்சி மணிக்கு ஒரு குறிப்பானாகிறது. அதன் 'மணி' (ஓசை,சிலம்பு) மன்னன் நாவைக் கட்டுகிறது. அவன் உயிர்துறக்கிறான். குறிப்பான் உணர்த்துகிறது: பிணமாக்குகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகியின் பேச்சே மேனிலை மனத்தின் (Superego) வின் குரலாக முதலிலிருந்தே ஒலிக்கிறது. 'பீடு அன்று' என்ற **எதிர்மறை ஒலிப்பு** (Censoring) தான் அவளிடம் முதன்முதலாக எழும் மறுமொழி என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

குடிமக்கள் காப்பியமா?

சிலப்பதிகாரம் ஒரு குடிமக்கள் காப்பியம் என்னும் கருத்து, அறிஞர் தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனாரால் முன்வைக்கப்பட்டது. இதற்கு முக்கியக் காரணங்கள் மூன்று.

ஒன்று, உலகமுழுவதும் அரசர்களும் வீரர்களும் தெய்வங்களும் மட்டுமே காப்பியத் தலைமை பெறலாம் என்ற நிலை இருந்த காலத்தில், சமஸ்கிருத இதிகாச, காப்பியங்களிலும் வர்ணாசிரம முறைப்படி முதலிரு வர்ணங்களைச் சேர்ந்தவர்களே தலைமக்களாக

அமைந்த காலத்தில் தமிழில் தோன்றிய முதற் காப்பியத்தில், மூன்றாம் வர்ணத்தைச் சேர்ந்த ஒருவன்/ஒருத்தி காப்பியத்தலைமை பெறுவது ஒரு பெரும் புதுமை, “And therefore, according to conventional norms, of Western classification, neither of them can be the hero/heroin of either a tragedy or an epic” (K.Chellappan, p.103) என்று பிறரும் இக்கருத்திற்கு உடன்படுவர்.

இரண்டாவது, ஆண்களுக்கு நிகராகப் பெண்கள் மதிக்கப்படாத அக்காலத்தில், ஒரு பெண் காப்பியத் தலைமை பெறுவது என்பது இன்னும் புதுமை.

இவை மட்டுமின்றி, மூன்றாவதாகச் சிலப்பதிகாரத்திற்கும் நாட்டார் வடிவங்களுக்கும் காணப்படும் நெருங்கிய தொடர்பும் அது ‘குடிமக்கள் காப்பியம்’ என மதிக்கப்படக் காரணமாயிற்று.

ஆனால் உண்மையில் சிலப்பதிகாரம் குடிமக்கள் காப்பியமன்று, சிலப்பதிகாரத்தின் அடிப்படை, மொழி வெற்றிபெறும் தன்மை. (Dominance of the logos). இந்தப் பிரணவ மொழி, வெற்றி பெறும் மொழி; மேன்மக்கள் மொழி; துறவிகளின் மொழி; சாதாரணக் குடிமக்களின் மொழி அன்று.

முன்பே மலையின் அதிகாரம் என்று குறிப்பிட்டது. மலையின் அதிகாரம் மட்டுமன்று; மலைபோன்று 'உயர்ந்த' மக்களின் அதிகாரமும்தான். ('குணமென்னும் குன்றேறி நின்றார்). இவர்கள் துறவு பூண்டவர்கள், அல்லது கண்ணகி போன்று துறவிகளுக்கு ஒப்பானவர்கள் **('நிறைமொழி மாந்தர்') (Superego figures).** ஆகவே சிலப்பதிகாரம் குடிமக்கள் காப்பியமும் அன்று என உறுதியாகச் சொல்லலாம். "It is possible that social eminence was associated with moral excellence, and because of that, commoners were excluded, and in the early stages of history we have this phenomenon. But probably in the Tamil tradition there was a greater emphasis on moral elevation and that we find most clearly in Cilappathikaram" (K.Chellappan, p.103) என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

துறவிகளின் அதிகார மொழி

முக்கியமாக மூன்று மறையவர்கள் இக்காப்பியத்தில் இடம்பெறுகின்றனர். மாங்காட்டு மறையோன், கோசிகமாணி, மாடல மறையோன் என்பவர்கள். இவர்கள் அனைவரது செயல்பாடுகளும் குறிகளை ஒட்டியே அமைகின்றன (Manipulation of signs). கோவலன், கண்ணகி, கவுந்தி மூவரும் வழியில் சந்திக்கும் மாங்காட்டு மறையோன், ஒரு வழிகாட்டி. அவன் கூறும் மூன்று வழிகளில் இடப்பக்க வழி விரிவானது. திருமால் குன்றம், அங்குள்ள பொய்கைகள், அவற்றில் மூழ்கி 'இன்பம் எய்தி' மதுரைக்குச் செல்லலாம் என்று கூறுகிறான் அவன் (figure of guidance to

eternal bliss). கவுந்தி என்னும் துறவுப் பாத்திரம், ‘இன்பம் எய்தும் இவ்வழி’யைப் புறக்கணிக்கிறார். ‘நாங்கள் **நீள்நெறிப்** படர்குதும்’ (துன்பநெறி, துறவுநெறி, சமணநெறி) என்கிறார். பின்பு கோவலன் சந்திக்கும் கோசிகமாணியும் ‘மறைமொழி’ பேசுகிறான். “கோவலன் பிரியக் கொடுந்துயர் எய்திய மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி போன்று இவ் அருந்திறல் வேனிற்கு அலர் களைந்து உடனே வருந்தினை போலும் நீ மாதவி’ என்கிறான் (He is a maker of riddle, and an interpreter). இந்தப் புதிர்மொழியே கோவலனை அடையாளம் காண்பதற்கு ஏதுவாகிறது. இவன் மாதவியிடமிருந்து அடையாளத்தைக் கோவலனுக்கு கொண்டுவந்தவன் (a carrier of sign).

இந்த மறையவர்களே அன்றி, கவுந்தியடிகளும் குறிகளை விளக்கும், வழி காட்டும் பணியினைச் செவ்வனே ஆற்றுகிறார். முதலில் அவர் காவிரிக்கரை வழி பற்றி விரிவாகக் கூறுகிறார் (act of guidance). பிறகு சொல்லின் -ஒலியின்- குறிப்பானின் மந்திரச் செயல்பாட்டினை எடுத்துக்காட்டுபவராகிறார். மனதில் அவர் இருவரை ‘முள்ளுடைக்காட்டின் முதுநரி ஆகுக’ என்று நினைத்தவுடனே அது நிகழ்ந்துவிடுகிறது. ஆகவே ஒலி, ரூபம், செயல்தன்மை பெறுகிறது (word mysticism). சொல்வேறு- ஒலிவேறு- பொருள் வேறு அல்ல, இவை அனைத்தும் ஒன்றே என்பது சிலப்பதிகாரம். (மொழியின் ஆதிக்கம்- ஆதிக்கத்தின் மொழி).

ஆசிரியப்பணி அல்லது குருத்துவப் பணி

இம்மாதிரி மொழியின் ஆதிக்கத்தைக் கைக்கொண்ட சமணத்துறவிகளும் சரி, பார்ப்பனர்களும் சரி, அதிகாரச் செயல்பாடு அல்லது குருத்துவச் செயல்பாடு (ஃபூக்கோவின் சொற்களில், Author Function) புரிபவர்களாகின்றனர். சாதாரண நாட்டார் வழக்கு, குருத்துவப் பணி அற்றது. மனித நிலைமைகளுக்கான அக்கறை, பலரும் அதைப்பகிர்ந்துகொள்ளும் தன்மை என்பனவற்றால் விளையக்கூடிய குருத்துவமற்ற, அதிகாரமையமற்ற சொல்லாடல் அது. சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டார் கூறுகளை நாம் காண்கிறோம் என்றாலும், அவை (வெறியாடும் சாலினி போல)

ஆதிக்கச் சொல்லாடலுக்குட்பட்டு அதிகாரப் பணியையே புரிகின்றன. இவர்களுக்கெல்லாம் மேலாக, துறவிகளும் பார்ப்பனர்களும் குருத்துவச் செயல்பாடு புரிகின்றனர். இவர்களுடைய ஆதிக்கம் (Authority) தான் இறுதியில் எஞ்சுகிறது. இதை மாடல் மறையோனின் உதாரண வாயிலாகக் காணலாம்.

மாடல மறையோன்

இந்தக் காப்பியத்தில் மிக முக்கியமான ஒரு பாத்திரம் மாடல மறையோன் பெயரோ ‘மாடு அலன்’ –செல்வம் அற்றவன், தானே செல்வமாகக் கருதப்பட இயலாதவன், அல்லது இந்த உலகச் செல்வத்தைத் துறந்தவன் என்பது போல் அமைகிறது. இவன் நான்கு முக்கிய இடங்களில் வருகின்றான். முதலில், கோவலனை மதுரைப் புறஞ்சேரியில் சந்தித்து அவன் சிறப்புகளை எடுத்துக்காட்டுபவன் ஆகிறான்.(As an interpreter).

இரண்டாவது, ஒருமறைமொழியைக் கூறி (பகைப் புலத்து அரசர் பலர் ஈங்கு அறியா நகைத்திறம் - “மாதவி மடந்தை கானற்பாணி சனகவிசயர்தம் முடித்தலை நெறித்தது’) அதை விளக்குபவனாகவும், தென்னகத்திலிருந்து செய்தி கொண்டு வருபவனாகவும் (As a formulator, interpreter, and carrier of Signs).

மூன்றாவது, சோழ பாண்டியர் தன்னை இகழ்ந்தார்கள் என்று செங்குட்டுவன் சினமுறும்போது அவனை ‘அமைக நின் சீற்றம்’ என்று அமைதிப்படுத்தி, “ஐம்பதாண்டுகள் ஆகியும் அறக்கள வேள்வி செய்யாது மறக்கள வேள்வி செய்வாய் ஆயினை: வேள்வி செய்க’ என்று வழி காட்டுபவனாக (As a sublimator and a conciliator) அமைகிறான்.

இறுதியில், கரகநீரைத் தெளித்து மறுபிறப்பு உணர்ச்சி உண்டாக்கும் மந்திரச் சடங்கு செய்யும் ஆசானாக (As a royal priest)வும், உலக நியதியையும் நிலையாமையையும் விளக்கும் ஆசானாகவும் அமைகிறான். காப்பியத்தில் இறுதியில் நிற்பவை, எஞ்சுபவை மாடலன் சொற்களே.

கண்ணகியின் பெருமை கூறவந்த காப்பியம், அதனையும் தாண்டி, தனது குறிக்கோளுக்கு மாறாக, மாடலன் கூறும் மறைமொழியை இறுதியாக்குகிறது. கண்ணகி கோயிலில் வரம் பெற்ற அரசன், "மொய்ந் நெறி விரும்பிய மாடல மறையோன் தன்னோடும் கூடித் தாழ்கழல் மன்னர் தன்னடிபோற்ற வேள்விச் சாலை'க்குப் போவதாகக் காப்பியம் சொல்கிறது. இது காப்பியம் தன் நோக்கினைத் தானே உடைத்துக் கொள்ளும் செயல். வைதிக நெறிக்கு மாறாக மனித மேம்பாடு காட்ட எழுந்த காப்பியம் அரசனது பெருமை, வேள்விப் பெருமை, மாடல மறையோன் பெருமை கூறுவதில் முடிகிறது.

இந்த இடத்தில் சிலப்பதிகாரம் ஒரு கற்பனை (make believe) உலகினைச் சிருஷ்டித்துக்காட்டி அதிலுள்ள யாந்திரிக வகைமாதிரிகளான தன்மைகள் சமூகத்தின் அடுக்குகளை எதிர்க்கும் போக்கு வைக்கப்படுகிறது. இந்தச்செயல்முறை, உணர்ச்சி விடுவிப்பிற்கான சூழலையும் (Catharsis) சமூக, இறுக்கம் நெகிழ்வதற்கான சூழலையும் உருவாக்கிவிடுகிறது - இதுதான் இந்தப் பிரதியின் குருத்துவப் பணி.

உயிர்பெறும் ஆசிரியன்

இறுதியாக, இந்தக் காப்பியத்தை உருவாக்கிய அதிகார உருவம்- இளங்கோவடிகள். ஒருநிலையில் இளங்கோவடிகளும் மாடலமறையோனும் ஒருவரே. சமயத்தின் வேறுபாட்டையும் தாண்டி, இருவருமே 'ராஜகுருக்கள்'- மாடல மறையோன், சேர அரசனுக்கு வழிகாட்டும், குருத்துவப்பணி புரியும், இராஜகுரு. இளங்கோவடிகளோ, அரசகுலத்தில் பிறந்து, கண்ணகிக் காப்பியத்தின் மூலம் உலகுக்கு வழிகாட்ட வந்த இராஜகுரு.

இளங்கோவடிகள் என்ற சொல்லே இளமை-அரசத்தன்மை-தலைமைத்தன்மை என்பனவற்றையும் 'அடிகள்' என்பது வழிகாட்டுகின்ற 'குருத்துவச் செயல்பாட்டையும்' எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அவர் மொழியை ஆதிக்கம் கொண்ட – மறைவில்லாத- 'உரைசால் அடிகள்'. காப்பியத்து இறுதியில் 'பரிவும் இடுக்கணும் பாங்குற நீங்குமின்' என்று தொடங்கிப் பல்வேறு நீதிகளை இந்த மல்லல் மா ஞாலத்தில் வாழ்வோர்க்கு எடுத்துக் காட்டுபவர்.

இந்த வழிகாட்டும் பிரணவத்துக்கு மறைமுகமாக இன்னும் ஒரு நம்பகத்தன்மை அல்லது ஆசிரியப் பிரசன்னத்தன்மையைத் தேடிக்கொள்கிறார் அவர். கண்ணகியைப் பாராட்டும் காப்பியம் இது; உருவாக்குபவர் அடிகள். இறுதியில் கண்ணகியே இளங்கோவடிகளைச் ‘சிந்தை செல்லாச் சேண்நெடுந்தூரத்து அந்தம் இல் இன்பத்து அரசான் வேந்து’ என்று பாராட்டுவதாக அமைத்து, ஓர் ‘உத்தரோத்தம கமனத்தை’த் தமக்குத் தாமே வழங்கிக் கொள்கிறார். மாடல மறையோனின் பெருமையும் இளங்கோவடிகளின் பெருமையும் இறுதியில் நிலைக்கின்றன.

ஆகவே சிலப்பதிகாரம் முன்வைப்பது துறவிகளின் மேன்மையைத்தான். சிலப்பதிகாரத்தில் வெல்லுவது குறிப்பானின்-மொழியின் அதிகாரம். அதை உருவாக்குபவர்கள், துறவிகள். அவர்களது மொழி, அதிகாரத்தின் மொழி. ‘துறவுதந்த காப்பியம்’ என்று இதனைச் சில அறிஞர்கள் வருணித்துள்ளனர். (சான்றாக, முத்துச் சண்முகன்). ஆனால் மேல்மட்டப்பொருளிலேயே அவர்கள் நின்று விட்டனர். இதன் ஆழ்பொருள், ‘துறவு’ (துறவுகளின் ஒழுங்கு, ஒழுக்கம்) ‘தந்த’ (புரந்த அல்லது காப்பாற்றிய) காப்பியம் என்பதுதான். துறவிகளின் அதிகார மொழியைச் சேரன் செங்குட்டுவன் போன்ற அரசர்களும் மீறமுடியாது. செங்குட்டுவன் ஆரிய மன்னர்களை வென்றாலும், ஆரியச் சொல்லாடலுக்கு – மறைவழிக்கு ஆட்பட்டவன்தான்.

சிலப்பதிகாரத்தின் இறுதியில் மாதவியும் மணிமேகலையும் துறவிகளாகின்றனர்; மாநாயகனும், மாசாத்துவானும் துறவிகளாகின்றனர்; தேவந்தி பூசாரி ஆகின்றாள். இப்படி, துறவின் பெருமை உரைக்கும் காப்பியமாகின்றது சிலப்பதிகாரம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் துறவிகளும் பார்ப்பனர்களும் மட்டுமே குறிகளை உருவாக்குபவர்களாக, குறிகளை விளக்குபவர்களாக, குறிகளைக் கொண்டுசெல்பவர்களாக, குறிகளைக் கொண்டு வழிகாட்டுபவர்களாக, ஆசிரியச் செயல்பாட்டினராக அமைந்துள்ளனர். அவர்கள் மட்டுமே குறிகளைக் கடந்தவர்கள். இப்படித் துறவின் முழுப்பெருமை (Sacerdotalism) உருவாகிறது இக்காப்பியத்தில். ‘துறவியர் மொழியைத் துறப்பதும் அரிதே!’

கவிதை:

குறியியல் நோக்கின் சில அடிப்படைகள்

பொதுவான மொழிப் பயன் வேறு கவிதைமொழி வேறு என்பதைக் கவிதைப் பயிற்சி அதிகம் அற்றவர்கள் கூட உணர்ந்து கொள்ளலாம். ஆயினும் கவிதை சில சமயங்களில் நடைமுறை வாழ்க்கைச் சொற்களையும் இலக்கணத்தையும் பயன்படுத்துகிறது என்பதையும் நாம் காணமுடியும். தமிழ் போன்ற நீண்ட வரலாறு கொண்ட மொழிகளில், கவிதையின் வரலாறும் இவ்விரு முனைகளுக்குள்ளே ஊசலாடிக்கொண்டு வருவதைக் காணமுடியும். முதலில் ஒரு பாதையில்; பிறகு அதற்கு நேர் எதிர்ப்புறம். சங்ககாலக் கவிதைகளின் செவ்வியல் தன்மை; பிறகு ஆழ்வார் நாயன்மார் காலத்தின் புனைவுக்குணம் மீண்டும் கம்பர் கவிதையின் மாற்றமடைந்த செவ்வியல் தன்மை- என இவ்வாறே சொல்லிச் செல்லலாம். இரசனையின் மாற்றமும், மாறிவரும் அழகியல் கருத்துக்களும்தான் இம்மாதிரி ஊசலாட்டத்திற்குக் காரணம். இம்மாதிரி எதிரெதிர்ப் போக்குகளில் எது முதன்மை பெற்றாலும், **கவிதை குறிப்பினால் உணர்த்துவது** என்னும் அடிப்படை ஒருவாறு மாறாமலே ஏற்கப்பட்டு வருவதையும் காணலாம். அதாவது, **கவிதை ஒன்றைச் சொல்லுகிறது வேறு ஒன்றை அர்த்தப்படுத்துகிறது.**

ஆகவே, கவிதைக்கும் கவிதையல்லாததற்குமான வித்தியாசம், ஒரு கவிதைப்பிரதி எவ்வாறு அர்த்தத்தைத் தாங்கியிருக்கிறது என்பதால் மட்டுமே விளங்கவேண்டும். இங்கே ஒரு கவிதை அர்த்தக் கட்டமைப்புக் கொள்வது எப்படி என்பதை எளிமையாக நோக்க முயலுவோம்.

இலக்கியம் என்பது, ஒரு பிரதிக்கும் வாசகருக்குமான ஊடாட்டத்தின் விளைவு. இலக்கியம் என்னும் பரந்த களத்தில், கவிதையைப் பிரதி என்னும் கருத்தாக்கத்தினைக் கொண்டே நோக்கமுடியும் என்று தோன்றுகிறது. கவிதையைத் தனித்த, மூடியதொரு அலகாகக் கொள்ளாவிட்டால், அதாவது பிரதி (text) என்று காணாவிட்டால், பிற இலக்கிய மொழியிலிருந்து கவிதைச் சொல்லாடலை வேறுபடுத்தியறிய முடியாது.

குறிப்புப் பொருள், கவிதையில் மூன்று வழிகளில் நிகழ்கிறது. 1. இடப்பெயர்ச்சி; 2. திரிவு; 3. புது அர்த்தப்படைப்பு ஆகியவை

இவை. ஒரு குறி ஓர் அர்த்தத்திலிருந்து இன்னொன்றுக்கு மாறுவதை இடப்பெயர்ச்சி(displacement) எனலாம் (உதாரணம், ஆகுபெயர், உருவகம்). முரண் (irony), மயக்கம் (ambiguity) போன்றவை ஏற்படும்போது நிகழ்வது திரிபு. வேறு சமயங்களில் அர்த்தமின்றி இருக்கும் மொழிப்பொருள்களைக் கொண்டு (உதாரணம், சந்தம், எதுகை, மோனை) குறிகளை உருவாக்குவதற்கான, ஒருங்கிணைப்புக் கோட்பாடாகப் பிரதி இயங்கும் போது ஏற்படுவது, புது அர்த்தப்படைப்பு.

இம் மூன்றுவகைக் குறிப்பர்த்தம் தரும் குறிகளும் மெய்ம்மையை (யதார்த்தத்தை) இலக்கியம் மீளாக்கம் (Representation) செய்கின்றன என்னும் கருத்தை மறுக்கின்றன. அதாவது, இலக்கியம், ஒப்புமைச் செயலின் (Mimesis) விளைவாக உருவாவது என்னும் கொள்கையை மறுக்கின்றன.

மீளாக்கம் என்பதில், மொழி வெறுமனே மாற்றத்திற்கு உள்ளாகலாம் அல்லது, இலக்கண விலகல், மொழிக்களஞ்சியத் தேர்வு இவற்றால் திரிபுக்குட்படுத்தப் பெறலாம். இவற்றை இலக்கணமல்லாத்தன்மை (Ungrammaticality) என்று நாம் சொல்லலாம்.

கவிதை, யதார்த்தத்தை மீளாக்கம் செய்கிறது என்னும் கருத்து, மொழி, பொருள் சுட்டுவது என்னும் கருத்தின் மேல் அதாவது, பொருள்களுக்கும் சொற்களுக்கும் நேரடித் தொடர்புண்டு என்னும் கருத்தின் மேல்-எழுந்தது. ஒப்புமைச்செயலின் அடிப்படைக்குணம், தொடர்ந்து மாறும் அர்த்தவியல் தொடர்ச்சியை அது உருவாக்கிக்கொண்டே செல்வதாகும்.

மெய்ம்மை இயல்பாகவே சிக்கலானது என்பதால், பிரதி தனது விவரங்களைப் பெருக்கிக்கொண்டும், தனது மையத்தைத் தொடர்ந்து மாற்றிக் கொண்டும் செல்லும் முறையில், மெய்ம்மையை ஒத்த தோற்றத்தினை ஏற்படுத்த முயல்கிறது. ஆகவே **ஒப்புமைச் செயல் என்பதே மாற்றமும் பெருக்கமும் ஆகும்** (Variation and Multiplicity).

ஆனால், கவிதையின் இயல்பான குணம், ஒருமை. இது வடிவ, அர்த்த தளங்களில் ஏற்படுவது. இந்த வடிவ, அர்த்தவியல்

ஒருமையில் எல்லாக் குறிப்பர்த்தக்குறிகளும் அடங்கியிருக்கின்றன. இதனை நாம் நுண்பொருள் (Significance) எனலாம். ஒப்புமைச்செயல் தளத்தில் கவிதைப் பிரதி தருகின்ற தகவலை **அர்த்தம்** (Meaning) என்று கூறலாம். அர்த்தம் என்ற நோக்கிலிருந்து பிரதி என்பது, ஒரே அர்த்தவியல் அலகு.

கவிதையை உணர்தல் என்பது, அதன் நுண்பொருளை, ஒருமையை உணர்தலே ஆகும். இது கவிதையின் இலக்கணமல்லாத் தன்மையை அறிதல் வாயிலாகவே நிகழ்கிறது. சான்றாக,

நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று

நீரினும் ஆரள வின்றே சாரல்

கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு

பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே. (குறுந்தொகை 3)

என்னும் பாட்டைக் காண்போம். மேலோட்டமாகப் பார்த்தால், மூன்று வாக்கிய அலகுகளைக் கொண்டது போலவும், மூன்று வெவ்வேறு கருத்துகளைச் சொல்வது போலவும் இது தோன்றுகிறது (நாடனொடு நட்பு, நிலத்தினும் பெரிது; நாடனொடு நட்பு, வானினும் உயர்ந்தது; நாடனொடு நட்பு, நீரினும் ஆரளவின்று). இவ்வடிகளின் ஒருமை, நாடனொடு நட்பு என்ற ஒரே தலைமைச்சொல் (Head)லினால் வருவது போன்று தோற்றமளிக்கிறது. உண்மையில் இக்கவிதையின் ஒருமை, இவற்றில் பேசப்படாத ஓர் உணர்வினால்/ சொல்லினால் உருவாகிறது. அச்சம் என்பது அச்சொல். இப்பாட்டின் படிமங்கள், நிலைத்தன்மையை (ஆடவனில், காதலின் மாறாத்தன்மையை) மிகவும் உயர்வு நவிற்சியாகக் குறிக்கின்றன. (நிலம், வானம், ஆழமான நீர் இவற்றின் நிலைத்தன்மை) இங்குச் சொல்லப்படாத மூலப்படிமங்கள் அனலும் காற்றும். இவை அவள் மனத்தினுள் இருப்பவை. (அவள் உள்ளத்திலிருக்கும் அனலைப் பிரிவாகிய காற்று பெருக்கிக் கொண்டிருக்கிறது என்னும் குறிப்பும் இதில் உண்டு). எனவே வெளியில் காதலைச் சொல்லவேண்டிய ஒரு

தேவை ஏற்படுகிறது. (நட்பைப் பற்றி வெளிப்படையாகப் பேச வேண்டி வந்தபோதே. அதற்கு ஆபத்தும் வந்து விட்டது என்றுதான் அர்த்தம்).

இங்கு சொல்லப்படாத வார்த்தை உணர்வாகிய பயம் என்பதைத்தான் இதிலுள்ள மூன்று வாக்கியங்களும் நடத்திக் காட்டுகின்றன. நிலத்தைவிடப் பெரியது, நீரினும் ஆரளவின்று, வானினும் உயர்ந்தது என்னும்போது தோன்றுபவை அற்புத உணர்ச்சியும் பயவுணர்ச்சியும். (மனித வாழ்வு இங்கு எப்படி மூலப்பொருட்களுடன், இயற்கையுடன் இணைக்கப்படுகிறது என்பது கவிதை நயப்பு). நாடனோடுள்ள நட்பும் அத்தகையதுதான். பன்னீராண்டுகள் கழித்து மலரும் குறிஞ்சிப்பூவை மட்டுமே ஒரு வண்டு நாடிச்சென்று (எவ்விதக் கலப்படமும் இன்றி) தேனெடுப்பது போன்றது; அற்புதமும் பயமும் நிறைந்தது.

கருங்கோற் குறிஞ்சிப்பூ போன்ற உயர்ந்த தலைவி இவள் அப்பூவிலிருந்து தேனிழைப்பது வண்டாகிய தலைவன் என்னும் போது அருவப்பொருள்களிலிருந்து உருவப்பொருள்களுக்குக் காதல் கொண்டு வரப்படுகின்ற அதேநேரம், அவற்றோடு சேர்ந்த பயம் என்னும் உணர்ச்சியும் அப்படியே மீட்டு வரப்படுகிறது. ஏனென்றால் அவன் வண்டு, ‘பெருந்தேன் இழைப்பவன்’ அற்புதந்தான், ஆனாலும் வண்டு. தேனிழைப்பது இல்லறம்; அதைக் கெடுப்பது, கெடுக்கக் கூடியது குறிஞ்சிப் பூவல்ல – தூய்மை கெடாதவாறு பிற பூக்களிலிருந்து வேறு எந்தத் தேனும் இங்கே கலந்து விடாதவாறு காக்கவேண்டிய தலைவன் ஆகிய வண்டு. எனவே ‘பயம்’ என்ற இந்த ஒருமையிலிருந்து பிறப்பதுதான் இந்த ‘ஒருமைப்’ பாட்டு.

இங்கு தலைவியைக் கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூவுக்கும் அவள் தரும் இன்பத்தை பன்னீராண்டுகளுக்கு ஒருமுறை மலரும் அப்பூக்களின் தேனுக்கும் ஒப்பிடுவது, பெண்மையை இலட்சியப்படுத்தி அடிமைப் படுத்தும் போக்கையும் காட்டுகிறது. குறிப்பாக, அத்தேனின் தூய்மை என்பது தலைவிக்கு இருக்கவேண்டிய கற்பு என்னும் தூய்மையையும் சுட்டிக் காட்டுகிறது.

இன்னும் கொஞ்சம் வேறுவிதமான, இலக்கணமல்லாத் தன்மை இந்த அளவு பெறாத, ஒரு கவிதையையும் சான்றுக்குக் காணலாம்.

நோம் என் நெஞ்சே நோம் என் நெஞ்சே

இமைதீய்ப்பன்ன கண்ணீர் தாங்கி

அமைதற்கு அமைந்த நாம் காதலர்

அமைவிலர் ஆகுதல் நோம் என் நெஞ்சே. (குறுந்தொகை.4)

இலக்கணமல்லாத்தன்மைக்கு மாறாக, இக்கவிதை குறிப்பிடத்தக்க **பன்னலால்** (Repetition) சரிசெய்யப்படுகிறது. ஒரே மாதிரி அர்த்தமுள்ள சொற்களின் அடுக்கைத் தாங்கி வருகிறது. முரண்கள் அற்ற ஒப்புமைச் செயலின் விளைவு இக்கவிதை. இமை தீய்ப்பன்ன என்ற ஒரே படிமத்தால் மட்டுமே இங்கு பருமைத்தன்மை கிடைக்கிறது மீதிச் சொற்கள் அனைத்துமே அருவத்தன்மை கொண்டவை.

'இமை தீய்ப்பன்ன கண்ணீர்' என்ற படிமம், நேர் ஒப்புமைச் செயலுக்கு ஒவ்வாதது. இதுதான் இதிலுள்ள ஒரே இலக்கணமல்லாத் தன்மை. இலக்கணமல்லாத்தன்மையுள்ள பகுதிகளே கவிதையில் உற்றுநோக்கப்பட வேண்டியவை. இங்கே, அவன்கண் அவள் இமை இந்தக் கண், இமையைத் தீய்ப்பதுபோன்ற கண்ணீரை மட்டுமே அளிக்கிறது. இங்கே நேரே சொல்லப்படாதது, குறிப்பால் பெறப்படுவது, (கொஞ்சம் வெப்பமானதாக, இப்போது அவளால் தாங்க இயலாமல் 'நோம் என் நெஞ்சே' என மும்முறை சொல்லவைப்பதாக இருந்தாலும்) 'கண்ணீர்மை' (கண்நீர்மை) (அதாவது, கண்ணுக்கும் இமைக்கும் இடையிலுள்ள உறவாகிய நீர்மை) உள்ளது என்பதுதான். அதைத் 'தாங்கி' (தலைவியின் சொல்) என்பதன் மூலம் தலைவியின் **பொறுமை** வெளிப்படுகிறது. சுருங்கச் சொன்னால், **'நோம் என் நெஞ்சே'** என்னும் தலைவியின் கூற்றாகிய இக்கவிதைவழி, **பொறுமை** வெளிப்படுகிறது. இப்பாட்டில் வெளிப்படையாகச் சொல்லப்படாத சொல் இது. இங்கும் தலைவனைக் கண்ணுக்கும் தலைவியை இமைக்கும் ஒப்பிடுவதில் ஓர் அரசியல் செயல்படுகிறது.

இங்கு நோக்கிய இரு சான்றுகள் மூலமே, ஒப்புமைச் செயல் தளத்திலிருந்து குறிகளை வேறொரு உயர் தளத்திற்கு மாற்றக்கூடிய ஒரு செயல்-குறித்தலை விரிவுபடுத்தல் என்பது அர்த்தப்பரவலின் (Semiosis) ஒரு வெளிப்பாடாகும் என்று விளங்கும். இப்படி

அர்த்தப் பரவலை உண்டாக்குவது, அதாவது **ஒரு தளத்தில் செயற்படும் குறியை மற்றொரு தளத்திற்கு மாற்றுவது** (Transformation) என்பதே குறியியலின் தக்கதோர் களமாகும்.

குறியியற் செயல்பாடு, வாசிப்பவர் மனத்திலேயே நிகழ்வது. இரண்டாம் முறை படிப்பதன் விளைவு அது. இங்கே நாம் இரண்டு நிலை வாசிப்புகளைப் பிரித்தறிய வேண்டும். காரணம், நுண்பொருளை அடையும் முன்பு வாசகர் ஒப்புமைச் செயலோடு போரிடவேண்டி வருவதுதான். முதல்முறை வாசிக்கும் போதே குறிமீட்டு (decoding) நிகழ்கிறது. இது தொடரியல் விளக்கத்தினைத் தந்துகொண்டே வருகிறது. இதைக் கண்டுணர் வாசிப்பு (Heuristic Reading) எனலாம். இதன் வாயிலாகவே அர்த்தமும் உணரப்படுகிறது. வாசகருடைய மொழியியல் திறன் இதற்கான அடிப்படைத்தேவை. இந்நிலையில், சொற்கள் பொருளைச் சுட்டுவது போல் தோன்றவே செய்கின்றன. அதே சமயம், வாசகர், சொற்களிடையே காணப்படும் **பொருந்தாமையையும்** உணர்கின்றார். சொற்கள் அல்லது தொடர்கள் வெறும் மேம்போக்கான அர்த்தத்தை-நேர் அர்த்தத்தை மட்டும் குறிக்கவில்லை; அவை அர்த்தம் தரவேண்டுமானால், தாம் ஒரு அர்த்த தளமாற்றம் செய்தே ஆகவேண்டும் என்ற நிலைக்கு வாசகர் தள்ளப்படுகிறார். அவர் தமக்கு இடறல்தரும் சொல்லை/ தொடரைக் குறியீடாகவோ, உருவகமாகவோ வேறு ஏதாவதொன்றாகவோ பார்த்தாக வேண்டும் என்ற நிலை ஏற்படுகிறது. ஒரு நேர்க்கோட்டுப் பிரதியை வேறுமாதிரி வாசித்தலினால்தான் முரண், நகைச்சுவை போன்றவையும் தோன்றுகின்றன என்பது இங்கே கவனிக்கப்பட வேண்டியது. இந்த வாசகர் பங்கேற்பு நிகழ்வதற்குக்காரணம், பிரதியின் இலக்கணமல்லாத் தன்மையே. வாசகரின் மொழித்திறன், கவிதையில் இலக்கணமல்லாத்தன்மை இருப்பதை உணர்த்துகிறது. ஆனால் அதை ஏற்றுக் கொள்ளாமல் வாசகர் கடந்தும் போய்விட முடியாது. ஏனெனில் இலக்கணமல்லாத்தன்மை கூடிய சொற்கள் அல்லது தொடர்களின்மேல்தான் பிரதியின் கட்டுப்பாடு முழுதாக அமைகிறது. சொல்லாமல் தவிர்த்திருக்க வேண்டிய ஒரு சொல்லையோ தொடரையோ கவிதைச் சொற்கள் உற்பத்தி செய்கின்றன என்பதில்தான் இலக்கணமல்லாத்தன்மை அடங்கியிருக்கிறது.

கவிதையைப் படித்துணர மொழித்திறன் மட்டுமே போதுமானது அல்ல. இலக்கியத் திறனும் தேவை. மொழிக்கு ஏற்புடைய விரித்தல் உத்திகள், அவ்வச் சூழலின் கருப்பொருள்கள், அச்சமூகத்தின் கருத்தமைவுகள், புராணிகங்கள், அச்சமூகத்தின் மற்றப் பிரதிகளோடுள்ள வாசகத் தொடர்பு போன்றவற்றின் ஒட்டுமொத்தத் தொகுதியே இலக்கியத்திறன் என்பது. பிரதியில் எங்கெங்கு இடைவெளிகள் (Gaps) செறிப்புகள் (Compressions முழுமை பெறா வருணனைகள், மேற்சுட்டல்கள், மேற்கோள்கள் போன்றவை) இருப்பினும் அவை வாசகரை நிறைவு செய்யத் தூண்டுகின்றன. இதுவரை கூறியதுதான் முதல்நிலை வாசிப்பு அல்லது கண்டுணர் வாசிப்பு. இதில்தான் ஒப்புமைச்செயல் உணரப்படுகிறது, எதிர்க்கவும் படுகிறது.

இரண்டாவது, பின்னிலை வாசிப்பு. இதுதான் பொருள்கோள் வாசிப்பும் கூட (Hermeneutic Reading). பிரதியினூடாக முன்னேறும் போதே, வாசகர் இப்போது, முன்னர் தான் குறிமீட்புச் செய்துவாசித்தவற்றை மாற்றிக் கொண்டே வருகிறார். தொடக்கத்திலிருந்து இறுதிக்கு முன்னேறும்போதே, பின்னோக்கித் திருத்துகிறார், ஒப்பிடுகிறார், மதிப்பிடுகிறார். இதை அமைப்புசார் குறிமீட்பு (Structural decoding) என்றே கூறலாம். முன்பு தொடர்ச்சியாக வெவ்வேறுவிதமாகக் காணப்பட்ட கூற்றுகள், இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளாக முன்பு உணரப்பட்டவை, இப்போது ஒரே அமைப்புச் சட்டகத்தின் மாறும் வடிவங்களாகத் தோற்றமளிக்கின்றன. ஒரே அமைப்பின் மாறிவரும் வடிவங்களின் தொகுதியே பிரதி ஆகிறது. இந்த ஒரே அமைப்புமையத்திற்கு மாறிவரும் பகுதிகளின் தொடர்பே அதன் நுண்பொருளாகிறது. இந்த நுண்பொருள் (significance) பிரதி முழுவதுமாகவே ஊடுருவியிருக்கிறது. அதனால்தான், வார்த்தைகளோ, தொடர்களோ, வாக்கியங்களோ அர்த்தத்தின் அலகுகளாக இருப்பினும், **நுண்பொருளின் அலகு பிரதியே ஆகிறது.** நுண்பொருளை இறுதியில் அடைய முதலில் வாசகர் ஒப்புமைச்செயல் என்னும் தடையோடு மோதித்தான் ஆக வேண்டும். இந்தத் தடை, வாசகரின் மனமாற்றத்திற்கு அடிப்படைத் தேவை. சுருங்கச் சொன்னால், ஒப்புமைச் செயலை வாசகர் ஏற்பது, இலக்கணத்தை வாசிப்பின் பின்னணியாகத் தந்து, அதிலிருந்து இலக்கணமல்லாத்தன்மைகளை

எழச்செய்து, அத்தடைகளை மீறிக் கவிதையை இரண்டாவது நிலையில் உணரவும் செய்கிறது.

இருமுனைப்படுத்தல்(Polarsation) என்னும் கவிதைப்பண்பும் இங்கே நோக்க வேண்டியது. வருணனை மிகத் துல்லியமாக அமையும்போதுதான் ஏற்புடைய மீளாக்கச் செயலிருந்து வக்கரிப்புகளும் (deviations) நிகழ்கின்றன. அவை குறியீட்டியல் பொருள்கோள் நோக்கிக் கவிதையை இழுத்துச் செல்கின்றன. சான்றாகப் பின் வரும் கவிதை:

செங்களம் படக்கொன்று அவுணர்த் தேய்த்த

செங்கோல் அம்பின் செங்கோட்டு யானைக்

கழல்தொடிச் சேஎய்க் குன்றம்

குருதிப் பூவின் குலைக் காந்தட்டே. (குறுந்தொகை 1)

மிகத் துல்லியமான **தூயவருணனை கொண்ட** பிரதி இது. அவுணரை அழித்தலினாலே களம் சிவப்பாயிற்று; யானையின் கோடும் சிவப்பாயிற்று; அழித்தவனோ இயல்பாகவே சேய் (செம்மையுடையவன்). அவனது குன்றத்தில் பூத்திருக்கும் மலர்கள் கூட சிவப்பாக இருக்கின்றனவே என்று வியப்புணர்ச்சியை மட்டும் காட்டும் கவிதையாகவே இது பார்க்கப்பட வேண்டியது. சங்க இலக்கிய மரபினை ஒதுக்கிவிட்டுப் பார்த்தால், அப்படித்தான் பார்க்க நேரிடும். சங்க இலக்கிய மரபுதான் இதனை ஓர் அகப்பொருள் மாந்தர் கூற்றாக விதிக்கிறது. இப்படி வெறும். துல்லியமான வருணனைத்தன்மை கொண்டதனாலேயே இது குறியீட்டுக் கவிதை ஆகிறது. வழக்கமாக, இதைத் தோழி கூற்றாகக் கொண்டு தலைவனது கையுறையை அவள் வாங்க மறுப்பதாக உரை கூறப்பட்டுள்ளது. பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் இதனைத் ‘தோழி தலைவியை இடத்து உய்த்து நீங்கியதாகக்’ கொண்டனர். எனினும் ‘தோழிகூற்று’ என்னும் அடிப்படை மாறவில்லை.

ஏன் இதைத் தோழி கூற்றாகத்தான் கொள்ளவேண்டும்? ‘சேய் குன்றம் சிவந்த குலைகுலையான காந்தள் மலர்களை உடையது’ என்று வேறு எவரும் சொல்ல இயலாதா? கூறினால் எத்தனைவிதமான அர்த்தங்கள் உருவாகும் என்பதை விரும்புவோர் கணக்கிட்டுப்

பார்த்துக் கொள்ளலாம். தலைவி கூறுவதாகக் கொண்டால், அவுணர்த்தேய்த்தலும், குருதிப்பூவும் என முரண்படுத்தப்படுவதால் (கடந்தகாலம்-நிகழ்காலம்) முருகனைப் போன்ற வீரமுடையவன் தலைவன் என்று அவள் சொல்வதாகக் கொள்ளமுடியும்; முருகனைப் போன்ற செம்மையும் பிற பண்புகளும் கூட அத்தலைவனிடம் இருப்பதாகக் கொள்ளலாம். 'கழல்தொடிச் சேய்' என்பது இரண்டாம் நிலையில் தலைவனையே குறிப்பதாகவும் எண்ணமுடியும்.

தலைவன், தலைவி வாழிடமாகிய குன்றத்தை நினைத்துக் கூறுவதாகக் கொண்டால் 'தலைவி அக்குருதிக் காந்தட்பூ போன்றுள்ளாள்' என்று நினைப்பதாகவும் கொள்ளலாம். இப்படி எண்ணற்ற அர்த்தங்களை இப்பாட்டுக்கு உருவாக்கிக் கொண்டே செல்லலாம். ஒவ்வொரு நிலையிலும் இங்குக் குறிக்கப்பட்டுள்ள படிமத்தின் தன்மை மாறிக்கொண்ட செல்கிறது. அதனால்தான் இது குறியீட்டுக் கவிதையாகிறது. பாரதியின் 'அக்கினிக் குஞ்சொன்று கண்டேன்' என்னும் கவிதையிலும் இத்தகைய பண்பைக் காணலாம். ஆனால் அதில் அக்கினிக்குஞ்சு போன்றவை செயலூக்கமிக்க (active) குறியீட்டுப்படிமங்கள்; அந்த அளவு செயல்தன்மை 'குன்றம்' என்னும் படிமத்திற்கு இசையவில்லை என்பதுதான் வேறுபாடு.

இப்படி இது குறியீட்டுக் கவிதையாகச் செயல்பட்டாலும், இன்னொரு செய்தியை மட்டும் சொல்லிவிட்டு மேற்செல்லலாம். இங்குச் சொல்லாமல் விடப்பட்ட சொல்-கருமை. களம், குன்றம், யானை ஆகிய அனைத்தும் இயல்பிற் கருமை கொண்டவை; செயற்கையாகச் செம்மை பெற்றவை. சேய், காந்தள் இரண்டு மட்டுமே இதில் இயல்பான செம்மை உடையவை என்பதும், குன்றம்-தலைவனுக்கும், காந்தள்-தலைவிக்கும் உருவகமாகலாம் என்பதுமே இக்கவிதையின் அடிப்படைப் பொருளை வடிவமைக்கின்றன.

இருமுனைப்படுத்தல் (polarization) என்னும் பண்பைத் தவிர, பிரதி அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முறையும் குறியீட்டு அர்த்தத்தை நோக்கி அதனை இழுத்துச் செல்கிறது. கவிதையை முழுமையாக நோக்கி முடிக்கும்போது, திடீரென்று யாவும் மாறி-கவிதைச் சொற்களின் நேர் அர்த்தங்கள் மாறி, வேறொருவிதமான தற்சுட்டுத் (self reflexive) தளத்திற்குக் கவிதையை இட்டுச்

சென்றுவிடுகின்றன. சான்றாக, ‘கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி’ என்ற கவிதை. இது குறுந்தொகை 2ஆம் பாட்டு. தலைவன், ஒரு வண்டினைப் பார்த்துச் சொல்வதன் வாயிலாகத் தலைவியை நலம் பாராட்டுவது இக்கூற்று என்றே நாம் அர்த்தம் கொண்டுவரும் போதே, அதன் அர்த்தம் திசை திரும்புகிறது: ஒருவேளை இதில் சொல்லப்படுகின்ற வண்டு, தலைவனேதானோ? அவன் ஏன் தன் மனத்திற்குள்ளாகவே இதனைச் சொல்வதாக இருக்கலாகாது? அப்போது இதன் அர்த்தங்கள் வேறு பல திசைகளில் வடிவெடுப்பதை உணரலாம். இம்மாதிரி தற்சுட்டுத் தன்மை, எல்லாக் கவிதைகளுக்குமே இயல்பானது என்று தற்காலக் கவிதைக் கொள்கைகள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன.

இதுவரை பார்த்தவற்றிலிருந்து, ஒரு கவிதையின் முழு அர்த்தத்திலிருந்து மேம்பட்டது அல்லது வேறுபட்டதுதான் நுண்பொருள் என்பது பெறப்படும். ஒரு பிரதி என்பது, ஏதோ ஒரு சொல்லைச் சுற்றி- அல்லது ஒரு அமைப்புச் சட்டகத்தினைச்சுற்றி- உருவாகக்கூடியது. கவிதை வாசிப்பவர்கள் தங்கள் செயல்பாட்டினால்தான் அந்தச் சொல்லை அல்லது அமைப்புச் சட்டகத்தினை அறிந்து உணர முடியும். அமைப்புச் சட்டகத்தின் பகுதிகளாலும், வாசிப்பவர் மீது அவை செலுத்தும் திசைப் பாட்டினாலும் (orientation), வாசிப்பவர் பிரதியின் நேர்க்கோட்டுத்தன்மைக்கும் அப்பால் சென்று ஒரு குறுங்குறி அல்லது துணைக்குறி என்பதற்குச் செலுத்தப்படுகின்றனர் (hypogram அல்லது parargram). இந்தக் குறுங்குறி என்பது ஒரு வடையின் மையத்துளை போன்றது – நுண்பொருளுக்கு அதுதான் மையச் சட்டகம் அல்லது, மையச் சட்டகத்துக்கு அதுதான் அர்த்தம்.

கவிதைமொழி என்பது இருண்மையின் ஒரு வெளிப்பாடுதான். பிரதியிலுள்ள அர்த்த இடைவெளிகளால் நிகழ்வது இருண்மை. பிரதியிலுள்ள அர்த்த இடைவெளிகளைத் தானே இட்டு நிரப்பவேண்டி வரும்போது வாசகர், அதனை நியாயப்படுத்தும் முறையிலுள்ள சொற்றொடர்களால் பிரதிக்கு வெளியே இட்டு நிரப்பிவிடுகிறார். ‘செங்களம் படக்கொன்று’ என்ற பாடலுக்குத் தரப்படும் ‘குறிப்பெச்சம்’ என்னும் அர்த்தம் முதலாக, ஒரு கவிதையை வாசிக்க அதை இயற்றியவரது வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைப் பயன்படுத்துவது வரை, இப்படிப்பட்ட

இட்டுநிரப்பல்களே. இவ்வித இட்டு நிரப்பல்கள் பிற வாசகரைத் தவறான பாதைகளுக்குச் செலுத்திவிடுகின்றன, அவர்களது கஷ்டங்களை அதிகமாக்கி விடுகின்றன. ஏனெனில் கவிதையாக எது ஆகிறது, அதன் ‘செய்தி’ எப்படி உருவாகிறது என்ற வினாக்களெல்லாம் , கவிதை என்ன சொல்கிறது, அது எப்படிப்பட்ட மொழியைக் கையாள்கிறது என்பதனோடு சம்பந்தமற்றவை. ஒரு பிரதியின் அமைப்பு என்பது தானே தன்னளவில் (எல்லா அருவப் பொருள்களையும் போலவே) விளக்கப்பட முடியாதது.

கவிதை அமைப்பு, தனது மாறிகள் (Variations) அல்லது இலக்கணமல்லாத் தன்மைகள் மூலமாகத்தான் வெளிப்படுகிறது. உள்ளிருக்கும் மிகச் சிறிய எளிய அமைப்புச் சட்டகத்துக்கும், வெளியேயுள்ள மிகச் சிக்கலான ஒப்புமைச் செயலுக்குமான இடைவெளிகள் அதிகரிக்க அதிகரிக்க இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளுக்கும், ஒப்புமைச் செயலுக்குமான இடைவெளிகளும் அதிகரிக்கின்றன. எனினும், ஒப்புமையாக்கம் மிகுதியான இடத்தினை நிரப்பிக் கொண்டிருக்கும்போது, அமைப்புச் சட்டகத்தினைப் பெரும்பாலும் ஒரே சொல்லில் அடக்கிவிடலாம். இந்த முரண்-இதுதான் இலக்கியத் தன்மையின் நியமப்பாதை-அதாவது, கவிதையில் இலக்கியத்தன்மை வெளிப்படும் விதம்-ஏதோ ஒரு நிலையில், வழக்கமான பொருளில், ‘செய்தி’ ஏதுமின்றியே அமைந்துவிடலாம்; அதாவது, உணர்ச்சிபூர்வமான/அறிவியல்/தத்துவ உள்ளடக்கம் ஏதுமின்றியே அமைந்துவிடலாம். இச்சமயத்தில், கவிதை என்பது, சோதனை செய்யப்படும் ஓர் உருவமைப்பு ஆகிறது. ஒப்புமைச்செயல், இங்கு மிகக் குறைவு. மாயையானது. அர்த்தப்பரவலுக்காக மட்டுமே காணப்படுகிறது. அர்த்தப் பரவலோ, ‘ஒன்றுமற்றது’ என்பதற்கு ஒரு மேற்சுட்டு ஆகிறது.

இது ஒரு விபரீதமான நிலைதான்- ஆனால், மிக உதாரணத்துவம் கொண்டது: ஏனெனில் கவிதையின் இருப்பு, பிற எதனையும் விட ‘ஆட்டம்’ (game)- அதாவது, விளையாட்டிற்கு ஒத்துவருவதனை இது காட்டக்கூடியது. ஒருவகையில் எல்லாக் கவிதைகளுமே சுவையான துணுக்குகள் (அல்லது, ‘ஜோக்’குகள்) என்று சொல்லப்படும் துணை இலக்கிய வகைமையைச் சார்ந்தவை. ‘ஜோக்’ (நகைச்சுவைத்துணுக்கு) என்று சொல்லப்படும் துணைவகைமையில், ஒரு சிறிய புதிரை விடுவிப்பதனால் ஒரு தீர்வினை அடைந்த

மகிழ்ச்சியில் சிரித்த பிறகு, அதற்கு மேல் செய்யக்கூடியது வேறொன்றுமில்லை. எனவே, அது நுகர்வுக்குப் பிறகு தன்னைத்தானே மாய்த்துக் கொள்கிறது. கவிதையோ, வாசிப்பவர்கள் தங்கள் மனத்துக்குள்ளாகவே பலவித அமைப்புகளைத் தாங்களே கட்டி மகிழச் சரியான துணைக்களமாக அமைந்து, அக்கட்டடங்கள் எல்லையற்றவையாக இருப்பதனாலேயே உயிர்வாழ்கிறது. 'ஜோக்' போலவே கவிதையும் அபத்தமான ஒரு வடிவம்தான் என்பதில் ஐயமில்லை. சான்றாக ஒரு 'பளிங்கு போன்ற', நன்கு புரியக் கூடிய – ஒரு பிரதியையே காண்போம்:

அதுகொல் தோழி காமநோயே

வதிகுருகு உறங்கும் இன்னிழல் புன்னை

உடைதிரைத் திவலை அரும்பும் தீநீர்'

மெல்லம் புலம்பன் பிரிந்தெனப்

பல்லிதழ் உண்கண் பாடு ஒல்லாவே.(குறுந்தொகை 5)

'மெல்லம் புலம்பனைப் பிரிந்ததால் என் பல்லிதழ் உண்கண் தூக்கம் பெறவில்லை, காமநோய் என்பது இத்தகைமையதோ தோழி?' என வினவுவதாக இந்தப் பாட்டு அமைகிறது.

அபத்தம் 1:

காதலனைப் பிரிந்ததால் பசலை பாய்தல், கண்கள் உறங்காமலித்தல், சோறு உண்ணாமலிருத்தல் போன்ற அனைத்தும் நிஜத்தில் நிகழ்பவை அல்ல; தொல்காப்பியர் 'நாடக வழக்கு' என்று சொல்லியதுள் வருபவை; நச்சினார்க்கினியர், 'இல்லது, இனியது, நல்லது என்று புலவரால் நாட்டப்பட்டது' என்றாரே, அந்த வகையைச் சேர்ந்தவை. ஆகவே இது யதார்த்தத்தைக் குறிக்கவில்லை.

அபத்தம் 2:

'காமநோய் என்பது இத்தகையதோ தோழி' என்று சுட்டிக் காட்டி உரையாடுவதும் வாழ்க்கையில் காணமுடியா அபத்தம். இதுவும் ஒரு கவிதைக் கட்டமைப்பே. உண்மையில், யதார்த்தத்தில் யாரும் காமத்தைக் குறித்தோ நெருங்கிய அன்பைக் குறித்தோ உரையாடித் தெரிவிப்பது, விவாதிப்பது என்பது மிக மிக அரிது. இவ்வாறு

உரையாடுதல் - குறிப்பாகக் காமநோய் பற்றி விவாதிப்பது என்பது, சங்க இலக்கியம் காட்டும் இலட்சியம் காட்டும் இலட்சியத் தலைவியின் பண்புக்கு ஒவ்வாததும் கூட.

அபத்தம் 3:

இக்கவிதையின் ‘மெல்லம் புலம்பன்’ – என்ற தொடர். ‘புலம்பன்’- புலம்பவைப்பவன் என்றும் அர்த்தம் கொள்வது. தலைவன் ஒரு புலம்பன் என்று தெரிந்தும், அவன் தன்னைப் புலம்பச் செய்தானே என்று தலைவி சொல்வது திருடன் என்று தெரிந்தும் பையைக் கொடுத்துவிட்டுத் திருடிவிட்டானே என்பது போன்றதல்லவா? அடுத்தது, ‘மெல்லம்’ – என்ற அடை. புலம்பச் செய்தவன் கடின மனத்தையுடையவன் என்பது வெளிப்படை. அவ்வாறிருக்க ‘மெல்லம்’ என்ற அடை பொருந்துமா?

எனது நோக்கம், சாதாரண விஷயங்களில் கூட, எந்தக் கவிதைப் பிரதியும் யதார்த்தத்தையும் ஒப்புமை செய்வதில்லை. தனக்கென (ஜோக் போலவே) ஒரு கோணலான, வக்கரித்த, மாறுபட்ட உலகினைக் கட்டிக் கொள்கிறது என்று காட்டுவதுதான். இக்கொள்கை நமக்கு புதியதல்ல. சமஸ்கிருத மரபில் கவிதைக்கு இன்றியமையாத் தன்மை ‘வக்ரோக்தி’ எனப்படுகிறது. இதன் பொருள், கவிதை கோணலான யுக்திகள் (உத்திகள்) மூலமாக உருப்பெறுவது என்பதே.

இன்னும் இவ்வாறே கவிதையின் அர்த்தமீறல்களை, இலக்கணமல்லாத் தன்மைகளைச் சுட்டிக் காட்டிக் கொண்டே போகலாம். (கூற்றுகளைவிட, வருணனைகளில் சுட்டிக்காட்டுவது எளியதும்கூட). மேலும், முதலிலேயே கூறியவாறு, இலக்கியத்தின் அடிப்படைச் **சட்டகம்,** தன்மையையும் இவ்வுதாரணங்கள் நன்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன: **இலக்கியம், ஏதோ ஒன்றைச் சொல்கிறது: வேறொன்றை அர்த்தப்படுத்துகிறது.** இதனை இறுதி அபத்த நிலைக்கு எடுத்துச் சென்றால், அது, இலக்கியம் ஏதேனும் ஒன்றைச் சொல்வதன் மூலம் எதையுமே சொல்லாமலும் இருக்கலாம் என்று முடியும்.

கவிதைச் சொல்லாடல் என்பது ஒரு சொல்லுக்கும் ஒரு பிரதிக்கும், அல்லது ஒருபிரதிக்கும் இன்னொரு பிரதிக்கும் இடையில் நிறுவப்படும் சமநிலை ஆகும்.

கவிதை, ஒரு அமைப்புச் சட்டகத்தின் மாற்றத்தலிருந்து உருவாகிறது. இந்த அமைப்புச் சட்டகம் என்பது ஒரு குறைந்த அளவுள்ள நேரான தொடர்/வாக்கியம். இதிலிருந்து நீண்ட, சிக்கலான, நேர்த்தன்மையற்ற, சுற்றிவளைத்தலாகக் கவிதை பிறக்கிறது. ஓர் அமைப்பின் இலக்கண/சொல்லியல் அடைவு என்னும் முறையில், இந்தச் சட்டகம் மனத்தில் நம்மால் ஏற்படுத்திக் கொள்ளப்படும் ஒரு கருதுகோள் தான். இச் சட்டகத்தினை ஒரேவார்த்தையிலும் சிற்றுருவாக்கலாம். அவ்வாறு செய்தால், அந்தச் சொல் கவிதைப் பிரதியினுள் இடம்பெறாது. தொடர்ந்து வரும் மாறிகள் அல்லது இலக்கணமல்லாத்தன்மைகளால் அது உருவம் பெறுகிறது. இந்த மாறிகளின் வடிவம், முதல் அல்லது முதன்மை எய்தலாகிய ‘மாதிரி’ (model) என்பதால் நிச்சயிக்கப்படுகிறது. சட்டகம், மாதிரி, பிரதி ஆகிய யாவும் ஒரே அமைப்பின் வெவ்வேறு மாறிகள்.

கவிதைப் பிரதி, ஒரு நரம்பியல் நோய் (neurosis) போலச் செயல்படுகிறது. சட்டகம், ஒடுக்கி ஒளிக்கப்படுவதால், அதன் இடப்பெயர்ச்சி, பிரதியினூடாக எங்கும் மாறிகளை உற்பத்தி செய்கிறது. (ஒடுக்கப்பட்ட நினைவுகள், நரம்பியல் நோயில், வேறுவகையாக, உடலில் பல்வேறு விதமான விளைவுகளாகத் தோன்றுவதைப் போல). சட்டகம், மாதிரி, என்பவற்றை விளக்க இங்கே ஓர் உதாரணம் காணலாம்.

நன்என்றன்றே யாமம்; சொல்லவிந்து

இனிது அடங்கினரே மாக்கள்; முனிவின்று

நனந்தலை உலகமும் துஞ்சும்

ஓர் யான் மன்ற துஞ்சாதானே. (குறுந்தொகை 6)

இங்கே ‘ஓர் யான்’ என்பதற்கு எதிரான ‘துணை’ (இன்மை), மாதிரி, உணர்ச்சி மிக்க துயரக்கூக்குரல் அல்லது ஓலம். முதல் மூன்று தொடர்களும் (நள் என்றென்றே யாமம்; சொல்லவிந்து இனிது அடங்கினரே மாக்கள்; முனிவின்று நனந்தலை உலகமும் துஞ்சும்) ‘ஓர் யான் மன்ற துஞ்சாதேனே’ என்பதற்கு அனுசரணையாக, கொஞ்சம் கொஞ்சமாக உணர்ச்சியில் மேலோங்கிக் கொண்டே வந்து ஓர் ஓலமிடலாக முடிவதனைக் காணலாம். இந்தத் துயர ஓலம் பிறப்பதற்கு அடிப்படையாக இருக்கின்ற ‘துணை’ என்பதே இங்கே

சொல்லப்படாத சட்டகமாக அமைகிறது. இந்த ஓலமிடல் என்னும் மாதிரி, ஏதோ நிச்சயமின்றி நிகழ்ந்த ஒன்றல்ல; கவிதைப் பொருள் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட ஒன்று. (இதே மாதிரியை இன்னும் கொஞ்சம் மீச்செல் முறையில், ‘முட்டுவேன்கொல் தாக்குவேன்கொல்’ கவிதையிலும் காணமுடியும்). இந்தப் புலம்பல் குரல், ஒரு திடீர் வெளிப்பாடு. சாதாரணமாக, ஒரு தன்னுணர்ச்சிக் கவிதையில் நேர்மையின், திறந்த மனத்தின் /இதயத்தின் வெளிப்பாடாகக் கொள்ளப்படுவது. இங்கே தொடரமைப்பையும் சொல்லமைப்பையும் மாறச் செய்யும் வடிவ ஏற்பாடாக இந்தப் பிரதியை அமைக்கிறது.

தொடரமைப்பு-முதலிரு தொடர்களின் தலைகீழாக்கம்; அதாவது

வினைச்சொல் முதலிலும், எழுவாய் இறுதியிலும் வருதல்.

அடுத்த இரு தொடர்களில் இந்த அமைப்பு மாறி வருதல்;

சொல்லமைப்பு விலகல்கள்:

‘நள்’ என்ற வடிவச்சொல் பயன்பாடு;

மாக்கள், முனிவு என்னும் சொல்லாட்சிகள்;

நனந்தலை உலகம் என்னும் உயர்வு நவிற்சி;

யான் என்னும் தன்மைப் பிரதிப் பெயர்ச்சொல்லுக்கு முன் ‘ஓர்’

என்ற என்னும் அடை சேர்ப்பு முதலியவை.

ஒரு பிரதியை வருவிக்க சட்டகம் மட்டுமே போதாது; மாதிரியும் போதாது; இவையிரண்டும் சேர்ந்தே பிரதியை உற்பத்தி செய்யும் கருவியாகின்றன. பிரதியின் இலக்கணமல்லாத்தன்மைகள், எந்த வடிவில் அந்த உற்பத்தி நிகழப்போகிறது என்பதை நிச்சயிக்கின்றன என்று சொல்லலாம்.

கடைசியாக, எப்படி நாம் அமைப்பை விளக்கினாலும், ஒன்று அல்லது பல சட்டகங்களுக்குள், மாதிரிகளுக்குள் பிரதியைச் சுருக்கிக் காட்டினாலும், எந்த ஒரு பிரதியும், தனது சொல்லின் ஆடல்களினால் தன்னைத்தானே தகர்த்து ‘ஜோக்’காகவே மாற்றி/ஆக்கிக் கொள்ளும் தன்மையும் பெற்றிருக்கிறது என்பதையும் குறிப்பிட்டாக வேண்டும்.

உதாரணத்திற்கு இரண்டே இரண்டு கூற்றுகளைக் காட்டலாம்.

1. ஓர் யான் மன்ற துஞ்சாதேனே. (குறுந்தொகை 6)

2. சேவலங் கொடியோன் காப்ப

ஏம வைகல் எய்தின்றால் உலகே. (குறுந்தொகை கடவுள் வாழ்த்து)

முதல் உதாரணத்தில், ஓர்-யான் என்ற இணைப்பு 'ஓரியான்' என்ற சந்திசேர்த்த தொடரை உருவாக்கிவிடுவது, தகர்ப்பின் வேடிக்கையான அடிப்படை. 'ஓரி' என்பது தனித்து இயங்கும் நரி; இரவில் துயிலாதது; இரவில் தனியாக இரை தேடுவது. ஓரியாகிய யான் துஞ்சவில்லை என்ற அர்த்தம் தொனிக்கும்போது, கவிதையின் அடிப்படைப் படிமம் உடைகிறது.

இரண்டாவது உதாரணம், கடவுள் வாழ்த்து; முருகனைப் பாராட்டுவது. 'சேவலங்கொடியோன்' என்ற தொடரிலுள்ள கொடியோன், 'கொடியவன்' என்று இரண்டாம் பொருள் தருகிறது. சேவல் போன்ற கொடியவன் என இத்தொடர் விரிகிறது. கொடியவன் என்று முதல் அடியில் சொல்லப்பட்டதற்கு ஏற்ப, அடுத்த அடியில், 'ஏமவைகல் எய்து + இன்றால் உலகு' –அதாவது உலகம் பாதுகாப்பான நாட்களை அடையவில்லை (எய்து + இன்றால் = எய்தவில்லை) என்ற சிலேடைப்பொருள் படுவதைக் காணலாம். காப்பவன் கொடியவன் ஆனதால், உலகம் இன்பமான நாட்களை அடையாமல், எப்போதும் துன்பப்படுவதாயிற்று என்னும் சிலேடைப் பொருள்பட இக்கவிதை அமைந்துவிடுவதைக் காணலாம்; அதாவது தனது முதற் பொருளுக்கு நேர் எதிரான அர்த்தத்தைத் தனது இரண்டாம் பொருளில் அடைந்து தனது அர்த்தத்தைத் தானே தகர்த்துக் கொள்கிறது என்பதைக் காணலாம்.

இதுவரை கண்டவை, கவிதையைக் குறியியல் முறையில் அணுகுவதற்கான ஒரு சிறிய முன்னுரையாக அமையக் கூடியவை. குறியியற் செயற்பாடு, இரண்டு அடிப்படை மாற்றங்களை உட்கொண்டது. ஒன்று, ஒப்புமைச் செயற் குறிகள் எவ்விதமாகக்

கவிதை நுண்பொருளுக்கேற்ற வகையில் சொற்களாக, தொடர்களாக மாற்றம் பெறுகின்றன என்பது: இரண்டு, சட்டகத்திலிருந்து பிரதிக்கு நிகழும் மாற்றம். ஒரு முன்னுரையாக வைக்கப்பட்ட காரணத்தினாலேயே இம்மாற்றங்கள் பற்றியும் இக்கட்டுரை பேசவில்லை. இவற்றைப் பற்றி உடனே அறிய முனைபவர்கள், மைக்கேல் ரிஃபாத்தரின் ‘கவிதையின் குறியியல்’ (Semiotics of Poetry) என்னும் நூலினைப் பயிலலாம்.

விளக்கங்கள் சில

1. **குறி(sign):** ‘சமூகவழக்கில், ஏதேனும் ஒன்றினுக்காக நிற்கின்ற வேறொன்று, குறி எனப்படும்’. (அம்பர்ட்டோ ஈக்கோ,A Theory of Semiotics,1976, ப. 16.) ‘எந்த ஒன்றை அறிவதால், நாம் மேலும் அறிகிறோமோ, அதுவே குறி எனப்படும்’ (பியர்ஸ் தந்த விளக்கம்). **குறியியல்** (semiotics): குறிகளின் ஆக்கம், அமைப்பு, தொடர்ச்சி, பயன்பாடு முதலியன பற்றிய அறிவியல்.

2. **பிரதி(text) :** தன்னளவில் இயங்கக்கூடிய ஒரு மூடுண்ட தொடர்பியல் அமைப்பு. இதைத் தமிழவன், பனுவல் என்கிறார். **ஒரு பிரதி** என்பது பலதளச் சொல்லாடல் அமைப்பானதால், குறிப்பணிகளை உணரும் உணர்ச்சி கட்டாயமாக மாறிக்கொண்டே செல்கிறது. பிரதியை உற்பத்தி செய்வது, வாசகர் புதிதுபுதிதாகக் கண்டுபிடிக்கும் சங்கேதப்படுத்தல் விதிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கிறது. இதைப் பியர்ஸ் ‘கடத்தல்’ (transmission) செயல் என்கிறார்.

3. **மீளாக்கம் செய்தல் (representation):** வாழ்க்கையை / இயற்கையைப் பார்த்து மறு-படைப்புச் செய்வது இலக்கியம் என்னும் கொள்கை.

4. **ஒப்புமைச் செயல் (mimesis):** (போலச் செய்தல்) வாழ்க்கையைப் போல அல்லது இயற்கையைப் போல இலக்கியப் படைப்புகளை உருவமைப்பது என்னும் கொள்கை, **ஒப்புமைச் செயல்** என்று இங்கு அடிக்கடி குறிப்பிடுவதைப் **பொருள் சுட்டற் போலிவாதம்** (representational fallacy) என்பதோடு

இணைத்துக் குழப்பிக் கொள்ளக்கூடாது. இது சொற்களுக்கு உண்மையிலேயே யதார்த்தப் பொருள் உண்டு என்னும் கோட்பாடு. கவிதைச் சொல்லின் விளைவு குறித்த எச்சரிக்கைதான் இது. வாசகர், சொற்கள் உண்மையிலேயே பொருள் சுட்டுகின்றன என்று கருதினாலும் சரி, அல்லது பொருள் சுட்டல் மாயை என்று கருதினாலும் சரி, அவரது கற்பனை மீது மீளாக்கச் செயல்பாட்டின் விளைவு ஒன்றுதான்.

5. நுண்பொருள் (significance): 'கவிதை எதைப் பற்றியதோ அதுவே நுண் பொருள்' என்று சுருக்கமாகக் கூறலாம். 'வெளியிலே முன்வைக்கப்படும் அர்த்தத்திற்கு மாறாக, நுட்பமாக, மறைவாக வைக்கப்படும் குறிப்புணர்தல்' (வெப்ஸ்டர் ஆங்கில அகராதி). ஒரு சங்கேதத்திலுள்ள (code) ஒவ்வொரு கூறும், இருவகை உறவுகளை வைத்திருக்கிறது. ஒன்று, தனது தளத்திலுள்ள எல்லாக் கூறுகளுடனும் ஒரு ஒழுங்கமைவான உறவு: இரண்டு, தொடர்புள்ள மற்றொரு தளத்திலுள்ள ஒன்று அல்லது பல கூறுகளுடன் நுண் பொருள் - தொடர்பு' (அம்பர்ட்டோ ஈக்கோ, 1976, ப. 126)

6. இருமுனைப்படுத்தல் (polarisation): துருவ இணைகளைச் சமநிலைப்படுத்துதல். துருவ இணைகள் (binary opposites) என்பன இயற்கையையோ, கலாச்சாரத்தையோ இரு எதிர் முனைகளுக்குள்ளாக அமையும் கருத்தாக்கங்களாக நோக்கும் தன்மை. உதாரணம் இரவு-பகல்; நன்மை-தீமை.

7. துணைக் குறி (paragram), **குறுங்குறி** (hypogram): சசூர், துணைக்குறி என்னும் சொல்லை மொழியியலில் பயன்படுத்துவதனால், குறுங்குறி என்னும் சொல்லை இங்குப் பயன்படுத்துவதே சிறப்பாக அமையும். ரிஃபாத்தரும் **ஹைபோகிராம்** என்னும் சொல்லையே பயன்படுத்துகிறார். இக்கட்டுரையில் இக்கருத்தை விளக்க வடை-துளை என்னும் உதாரணத்தைச் சுட்டியதற்குக் காரணம், வடை என்னும் அமைப்பில் துளை ஒரு பகுதியாக அமைகிறதா, அல்லது துளையைச் சுற்றிய அமைப்பாக வடை உருவெடுக்கிறதா என்னும் மயக்கத்தை அது உண்டு செய்தவதனால் மட்டுமே.

8. சொல்லாடல்: அர்த்தங்களைக் கொண்ட இலக்கண அமைப்புகளின் தொகுதி. ஒரு குறித்த விஷயத்தை எழுத்திலோ பேச்சிலோ முறைப்படுத்தி வெளிப்படுத்துதல் என்பது மரபு வழியாக வழங்கி வந்த அர்த்தம். இப்போது எந்த ஒரு வெளிப்பாடும் 'சொல்லாடல்' என்றே நோக்கப்படுகிறது. குறிப்பாக இலக்கியம் என்பதே சொல்லாடல் என்றும் சொல்லாடல்களின் களம் என்றும் கருதப்படுகிறது. இலக்கியத்தைச் சொல்லாடல் நடைமுறை என்று காணும்போது, வரலாற்றில் மாறிவரும் நிறுவனமான இலக்கியத்தின் ஒரு கணமே! உதாரணமே ஒரு படைப்பு என்று ஆகும். "ஒரு சிந்திக்கும், அறியும் தன்னிலையின் வெளிப்பாடு சொல்லாடல் அல்ல; மாறாக, தன்னிலை கரைந்தழியும், தன்னிலை தன்னோடு கொண்டுள்ள தொடர்ச்சியின்மை வெளிப்படும் ஒரு முழுமை அது" என்று தமது 'The Archacology of knowledge' நூலில் குறிப்பிடுகிறார் பூக்கோ.

கவிதையும் கவிதை விமரிசனமும்

1

கவிதை ஒரு விளையாட்டு. மொழியினால், வார்த்தைகளால் ஆடப்படும் விளையாட்டு. கிரிக்கெட், டென்னிஸ் போன்ற எல்லா விளையாட்டுகளையும் போலவே இதுவும் பல விதிகளைக் கொண்ட ஒரு விளையாட்டு.

இந்த நூற்றாண்டின் இணையற்ற ஆங்கிலக் கவிஞரான டி.எஸ்.எலியட், 'கவிதை ஒரு மேலான மகிழ்ச்சி தரும் பொழுதுபோக்கு' என்றார்.

நமது இலக்கிய மரபில் 'அறம் பொருள் இன்பம் வீடு அடைதல் நூற்பயனே' என்று சொல்லியிருக்கிறார்கள். கவிதை நீதி போதிப்பது என்று சீனமரபிலும் உண்டு. மேலைநாட்டு மரபிலும் வாழ்க்கையின் தத்துவங்களை ஆராய்வது இலக்கியம் என்றும் வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிப்பது இலக்கியம் என்றும் கொள்கைகள் உண்டு. அப்படியானால் கவிதை ஒரு விளையாட்டு என்பது இம்மாதிரிக் கூறப்படும் கூற்றுகளுக்கு முரண்படாதா? முரண்படாது என்று சொல்லலாம்.

கவிதை விளையாட்டில் பங்குகொள்ளவும் குறைந்தபட்சம் இரண்டுபேர் வேண்டும். ஒருவர், கவிஞர். இன்னொருவர் வாசகர். ஆட்டத்தின் விதிகள் ஆடுகின்ற அனைவருக்கும் நன்கு தெரிந்திருந்தால் அல்லவா ஆட்டம் சிறப்பாக அமையும்? ஆகவே கவிஞனுக்கும் கவிதை விளையாட்டின் 'விதிகள்' நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும்; வாசகருக்கும் அவை தெரிந்திருக்கவேண்டும். குருட்டாம்போக்கில் ஆடப்படும் விளையாட்டில் சுவையிருக்காது.

விளையாட்டு என்றால் 'சீரியஸ் தன்மை' குறைந்தது என்று கருதவேண்டியதில்லை. பிரபலமான இன்றைய ஒரு நாள் கிரிக்கெட் தொடர்களைப் பாருங்கள். ஆவை விளையாட்டுதானே? ஆனால் அவற்றிற்கு செலவிடப்படும் கோடிக்கணக்கான பணம், கால நேரம் ஆகியவற்றிற்கு இணையாக எதையும் கூறமுடியும் என்று தோன்றவில்லை. இதற்கு இணையான முக்கியத்துவம் கவிதை நிகழ்வு, வாசிப்பு எதற்காவது தரப்படுகின்றதா?, யாரோ யாருடனோ ஆடுகின்ற ஆட்டத்தைப் பார்ப்பதற்குக் கோடிக்கணக்கான மக்கள் தொலைக்காட்சி முன்னால் தவம் கிடக்கவில்லையா? அதற்கு விரிவுரை சொல்ல என்றே பெரும் ஆட்டக்காரர்கள், வருணனையாளர்கள் நியமிக்கப்படவில்லையா?

கவிதை சற்றே வித்தியாசமான ஒரு விளையாட்டு: மொழி வாயிலாகத் தன்னை வெளிப்படுத்திக்கொள்ளும் விளையாட்டு. நாம் நம்மைக் கண்டுகொள்ளும், அல்லது உணர்ந்துகொள்ளும் சூழ்நிலைகளை வார்த்தைகளால் சொல்ல முற்படும்போது அது கவிதை ஆகிறது. இலக்கியம் எல்லாமே இப்படித்தான் என்றாலும், கவிதை சந்தம் அல்லது ஒலிநயம் சார்ந்து இயங்குகிறது. ஆகவே 'ஒலிநயம் சார்ந்த வார்த்தை விளையாட்டு கவிதை'- இங்கே, பாரதியாரின் சின்னச் சங்கரன் கதையில், சங்கரன், கணக்கு வாத்தியார் பாடம் நடத்திக் கொண்டிருக்கும் போது கணக்கு, பிணக்கு என்றும் படம், மடம், கடம் என்றும் மனத்திற்குள் சொல்விளையாட்டு நிகழ்த்திக் கொண்டிருந்த சம்பவம் நினைவுக்கு வருகிறது. ராபர்ட் ஃப்ராஸ்ட் என்னும் அமெரிக்கக் கவிஞர் சொல்கிறார்: 'கவிதை என்பது டென்னிஸ் விளையாட்டுப் போன்றதுதான்; ஒரே ஒரு வித்தியாசம். டென்னிஸ் விளையாட்டுக்குக் குறுக்கு வலையுண்டு. கவிதை விளையாட்டில் அது இல்லை'.

அவ்வப்போது விமர்சகர்களும் அறிஞர்களும் கவிதைக்கென விதிகளைத் திட்டவட்டமான முறையில் தொகுத்து அமைக்கவேண்டும் என்று முயன்றிருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர்கள் முயற்சி வெற்றி பெறவில்லை. ஏனெனில் கவிதை மாறிக்கொண்டே இருக்கிறது. மேலும் கவிதையும் வாசகர்களுக்கு ஒரே மாதிரித் தோற்றம் அளிப்பதில்லை. ஒரே நட்சத்திரக் கூட்டத்தை ஓர் இனத்தினர் பெருங்கரடி (Great Bear) என்கிறார்கள்; மற்றொரு இனத்தினர் கரண்டி (Great Dipper) என்கிறார்கள்; பிறிதொரு நாட்டவரோ அந்த நட்சத்திரங்கள் சப்த ரிஷிகளைக் குறிப்பவை என்கிறார்கள். கவிதையும் தூரத்தில் உள்ள அந்த நட்சத்திரக் கூட்டம் போன்றதுதான். பார்க்கும் வாசகர்களின் கருத்தியல் நோக்கு, மனநிலை, ரசனைத்திறன் போன்றவற்றிற்கு ஏற்பப் பல்வேறு தோற்றங்கள் அளிக்கிறது. கவிதையை வருணிக்க முயல்கின்ற யாவரும் யானையைப் பார்த்த குருடர்கள் போல அதன் ஒவ்வொரு தோற்றத்தையோ அல்லது ஒவ்வொரு பகுதியையோ முதன்மைப்படுத்தி வருணித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

கவிதை ஒரு நட்சத்திரம் கூட்டம் போன்றது என்று மேலே கூறப்பட்டது. ஒரு நட்சத்திரக் கூட்டத்தில் பல நூற்றுக்கணக்கான நட்சத்திரங்களும் இருக்கலாம். அவை அண்மையில் கூட இருப்பதில்லை; ஒவ்வொரு நட்சத்திரத்திற்கும் இடையே பல நூற்றுக்கணக்கான, ஆயிரக்கணக்கான ஒளி ஆண்டுகள் தொலைவும் இருக்கலாம். ஆனால் நமக்கு அவற்றிற்கிடையிலான தூர பேதங்கள் தோன்றுவதில்லை. எந்த ஒப்புமைக்குள்ளும் அடங்காத அவற்றில் ஒரு வடிவத்தைக் காண, ஓர் அமைப்பைக் காண நாம் விழைகிறோம். இது கரடி என்றும், இது ஓரியன் கூட்டம் என்றும், இது கார்த்திகை என்றும் ஓர் அர்த்தத்தை நாமாக உருவாக்கிக்கொள்கிறோம். கவிதையும் இதுபோலத்தான். அது மொழியினால் ஆன ஒன்று. அதற்கு வடிவம் தருவதோ, அமைப்புத் தருவதோ, அர்த்தங்களைக் கணிப்பதோ நாம்தான்-அதாவது வாசகர்கள்தான்.

2

இனி கவிதை விமரிசனம் பற்றி. “ஒரு நூல் ஒரு மனிதர்மீது உண்டாக்கிய உணர்ச்சி விளைவை தர்க்கரீதியாக எடுத்துச்சொல்வதே விமரிசனம் ஆகும். விமரிசனம் ஒருபோதும் ஓர் அறிவியலாக

முடியாது. ஏனென்றால், முதலில், கவிதை மிகவும் அந்தரங்கமான ஒரு விஷயம். இரண்டாவது, விஞ்ஞானம் புறக்கணிக்கக்கூடிய வாழ்க்கை மதிப்புகளைப் பற்றிப் பேசுவது அது. கவிதையின் உரைகல் உணர்ச்சியே அன்றி, பகுத்தறிவன்று. நமது நேர்மையான உணர்வின்மீது ஏற்படுத்துகின்ற விளைவினை அல்லது பாதிப்பை வைத்தே ஒரு கலைப்படைப்பைக் கணிக்கமுடியுமே அன்றி, வேறு வழிகளால் இயலாது. 'நடை, வடிவம்' என்றெல்லாம் வளவளப்பது, போலித்தனமான அறிவியல் முறைகளால் வகைப்படுத்துவது. புத்தகங்களைப் பகுத்தாராய்வது இவையெல்லாம் பிற அறிவுத்துறைகளைப் பார்த்துப் போலி செய்வதாகும். இவை பொருத்த மற்றவை மட்டுமல்ல, சலிப்பூட்டுகின்ற வார்த்தைக் கூட்டங்களாகவே இவை எஞ்சுகின்றன'.

ஒரு புகழ்பெற்ற நாவலாசிரியரும் கவிஞருமான டி.எச்.லாரன்ஸ் ஜான் கால்ஸ்வொர்தி என்னும் இன்னொரு நாவலாசிரியரைப் பற்றி 1928 ஆம் ஆண்டில் கூறிய விஷயம் இது. நமது கவிதை/இலக்கிய வாசகர்கள் பல பேருக்கும் இதே போன்றதொரு அபிப்பிராயம் இருக்கக்கூடும். ஆனால் இந்தக் கூற்றுக்குள்ளேயே முரண்பாடுகள் இருப்பதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். 'தர்க்கரீதியாக' எடுத்துச் சொல்வது என்று லாரன்ஸ் சொல்கின்றாரே, அதன் அர்த்தம் என்ன? மிக வெறுப்புடன் அவர் ஒதுக்கித் தள்ளுகின்ற வகைப்படுத்துவது, பகுத்தாராய்வது இவையெல்லாம் இல்லாமல் தர்க்கரீதியாக எப்படி எடுத்துரைக்கமுடியும்?

இங்கே நாம் முதன்முதலில் தெளிவாக்கிக் கொள்ளவேண்டிய விஷயம், எந்தப் புத்தகத்திற்கும் தன்னளவில், தனியே ஓர் அர்த்தம் இல்லை என்பதுதான். ஒரு புத்தகத்தின் அர்த்தத்தை நாம் எப்படி உணர்கிறோம்?, அதேபோன்ற புத்தகங்களை வாசித்த நம் அறிவினால்தான். ஒரு நாவலை நாம் படிக்க முற்படுவதாகக் கொள்வோம். அது நாம் படித்த பிற நாவல்களிலிருந்து வேறுபட்டும் இருக்கிறது, ஒற்றுமையோடும் இருக்கிறது. நாம் படிக்க முற்பட்ட நாவல், மற்ற நாவல்கள் போன்றே சற்றும் வித்தியாசமின்றி இருந்தால், நாம் படிக்கமாட்டோம். முற்றிலும் வித்தியாசமாக இருந்துவிட்டாலும் நாம் எப்படி அதை வாசிப்பது என்ற திணறலுக்கு உள்ளாவோம். ஆக, நாம் படிக்கின்ற எந்த விஷயமும் முன்பே படித்தவற்றை சற்றே ஒத்தும் சற்றே அவற்றிலிருந்து வேறுபட்டும் இருக்கவேண்டும். ஆகவே ஒரு புத்தகத்தை வாசிப்பது என்பதே,

எத்தனையோ தன்மைகளை மனத்திற்கொண்டு அதைப் பிற புத்தகங்களோடு ஒத்தும் உறழ்ந்தும் பார்ப்பதாகிறது. இதைத்தான் நவீன விமரிசகர்கள் 'பல்பிரதித்துவம்'(intertextuality) என்கிறார்கள்.

ஓர் அறிவியல் பயன்படுத்துவதைப் போன்ற திட்டவட்டமான வரையறுத்த கலைச் சொற்களை இலக்கியத்தில் பயன்படுத்த முடியாமலிருக்கலாம். ஆனால் அதற்காக இலக்கிய ஆராய்ச்சிக்குத் தர்க்கரீதியான அறிவே வேண்டாம் என்று சொல்லிவிடமுடியாது.

பகுத்தாராய்தல், வகைப்படுத்துதல் என்ற செயல்களின்றி, இயற்கையின் மிகச்சிறிய ஒரு பகுதியைக் கூட நம்மால் புரிந்துகொள்ள முடியாது. சில பழங்குடி இன மக்களுக்கு மூன்று நிறங்களை மட்டுமே அறியமுடியும். கருப்பு, வெண்மை, பிறநிறங்கள். பழங்காலத் தமிழ் இலக்கியங்களை நோக்கும்போது, ஐந்து நிறங்கள் மட்டுமே குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆங்கில மரபில் ஏழு நிறங்கள். இதேபோல, பருவகாலங்களை ஒவ்வொரு கலாச்சாரத்தினரும் வெவ்வேறு விதமாகவே காண்கிறார்கள். தமிழ் முறைப்படி காலங்கள் (பெரும்பொழுது) ஆறு. மேலைநாட்டு முறைப்படியோ பருவகாலங்கள் நான்குதான். இப்படி இயற்கையையே ஒவ்வொரு பண்பாட்டினரும் அவரவர் கண் கொண்டுதான் பிரிந்து நோக்குகிறார்கள். இயற்கையே இப்படி என்றால் கலாச்சாரத்தைப் பற்றி சொல்லவே வேண்டியதில்லை.

லாரன்ஸ் கூறுவதுபோல, ஒரு புத்தகம் ஏற்படுத்தும் உணர்ச்சி, விளைவு இவை முக்கியம் என்றே வைத்துக்கொள்வோம். இந்த உணர்ச்சி, விளைவு இவையெல்லாம் எப்படி ஏற்படுகின்றன? மொழியினால் அல்லவா? அப்போது அந்த மொழி எப்படிப்பட்டது- அதாவது அதன் நடை, வடிவம் இவை எப்படிப்பட்டவை என்றெல்லாம் பேசவேண்டிய அவசியம் வருகின்றதல்லவா? ஆகவே இலக்கியத்தை ஓர் ஒழுங்கமைவு (System) என்று நோக்காமல், ஒருவரும் 'தமது உயிரான, நேர்மையான உணர்வை' மட்டும் நம்பிச் செயல்படமுடியாது. அப்படி எவரேனும் தமது பகுத்தறிவை முற்றிலும் நம்பாமல் வெறும் உணர்வை மட்டுமே நம்பிப் பேசினால், அதுதான் வளவளப்பாகும். குறிப்பாக அப்படிப் பேசுகின்ற விமரிசகர்கள் சற்றே குறைந்த உணர்வாற்றல் கொண்டவாகளாக இருந்தால்.

3

இலக்கியம் என்பதைப் பல்வேறு சாத்தியப்பாடுகள் நிகழும் ஒரு களம் என்று வருணிக்கலாம். தனித்த இலக்கியப் படைப்புகள் என்பவை அந்தச் சாத்தியப்பாடுகளில் சிலவற்றின் வெளிப்பாடுகள்.

மொழியியலாளர் சசூர், லாங்(Langue), பரோல்(Parole) என்று குறிப்பிடும்போது இதே போலத்தான் சிந்தித்திருக்கிறார். லாங் என்பது ஒரு மொழியின் சாத்தியப்பாடுகள் அனைத்தின் மொத்தம். பரோல் என்பது தனித்த ஒரு மொழி வெளிப்பாடு. பாஷைக்கும் பொருளுக்கும் இன்றியமையாத் தொடர்பு ஒன்றுமில்லை என்பதையும் சசூர் சுட்டிக்காட்டினார். வார்த்தைகள் தம்மளவில் அர்த்தம் தருவதில்லை. அவை ஒன்றுக்கொன்று கொள்ளுகின்ற தொடர்புதான் அர்த்தத்தை உருவமைக்கின்றது. எனவேதான் சொல்லுகின்ற முறை முக்கியமாகிறது. நவீனத்துவ (modernist) இலக்கிய நோக்கு, சசூரின் இந்தக் கருத்துகள் வெளிவருவதற்கு முன்னரே இவற்றின் அடிப்படையை ஓரளவு உணர்ந்தே இருந்தது.

மரபுவழியான மேலைநாட்டு இலக்கிய நோக்கு, அரிஸ்டாடில் காலத்திலிருந்தே கலை யதார்த்தத்தைப் போலி செய்வது (Art imitates reality) என்று கூறியது. நவீனத்துவ நோக்கு 'கலை போலி செய்வது' என்ற பார்வையைப் புறக்கணித்தது. நவீனத்துவக் கொள்கைப்படி கலை ஒரு தன்னிச்சையான வெளிப்பாடு (Autotelic activity).

'கலை கலைக்காகவே' என்ற கொள்கையின் பிதாமகர்களில் ஒருவரான வால்டர் பேட்டர், "எல்லாக் கலைகளுமே இசையின் தன்மையைநோக்கி நகர முற்படுகின்றன" என்றார். எல்லாக் கலைகளிலும், யதார்த்தத்தோடு பெரும்பாலும் தொடர்பற்றது இசை. இசை வெறுமனே புறவடிவம் மட்டுமே சார்ந்தது (ஸ்வரங்களால் அமைந்தது). அதில் ஸ்ருதி லயம் ஆகிய இரண்டுக்கும்தான் முக்கியத்துவமே தவிர கிருதிக்கு (சொற்களுக்கு) முக்கியத்துவம் இல்லை. (இதற்கு மாறான கருத்தும் உண்டு). ஆகவே குறிப்பீடுகளே அற்ற குறிப்பான்களால் நிறைந்தது இசை. ஆகவே இசைதான் எல்லாக் கலைகளுக்கும் எடுத்துக்காட்டானது என்று பார்க்கின்றார் வால்டர் பேட்டர்.

4

இலக்கியம் வாழ்க்கையை அல்லது யதார்த்தத்தைப் போலி செய்வது என்றால், வாழ்க்கையைக் கலை காப்பியடிப்பதால் அல்லது நகல் செய்வதால். கலை வாழ்க்கைக்குப் பதில் சொல்லக் கடமைப்பட்டதாகிறது. அதாவது, கலை-இலக்கியம், வாழ்க்கையின் உண்மையைப் புரிந்துகொள்ள உதவவேண்டும். வாழ்க்கையை மேம்படுத்த உதவ வேண்டும். குறைந்த பட்சம், சகிக்கமுடியாத நமது வாழ்க்கையைச் சகித்துக் கொள்ளவேனும் அது பயன்படவேண்டும். நமது நாட்டுக் கலைக்கொள்கை ‘அறம் பொருள் இன்பம் வீடு அடைய உதவுவதே கலை’ என்ற பயன்பாட்டுக் கொள்கை. ஆகவே வாழ்க்கையை மேம்படுத்தக் கலை உதவவேண்டும் என்பது மட்டுமல்ல: முடிந்தால் அறிவுரை போதிப்பதும் தவறில்லை என்றே கருதப்பட்டது. ஆகவே நமது நாட்டில் அற இலக்கியங்கள்-நீதி போதனைகள் பல்கிப் பெருகின. மேலை இலக்கியக் கோட்பாட்டின்படி இவை இலக்கியமென்று கருதப்படவேமாட்டா. புதினென்கீழ்கணக்கு நூல்களும் நீதிநூல்களும் இலக்கியங்கள் என்று ஏற்றுக் கொள்வதில் இன்று பெரிய சிக்கல் உண்டு. திருக்குறளே இலக்கியமா அல்லவா என்ற சர்ச்சை இந்த நூற்றாண்டு தொடங்கி இருந்து வருகிறது.

போலி செய்வது கலை என்றால், எதனைப் போலி செய்வது என்ற பிரச்சினையும் மேலை இலக்கியக் கொள்கையில் உண்டு. யதார்த்தத்தைப் போலி செய்வதா அன்றி பிம்பங்களைப் போலி செய்வதா? வெவ்வேறு வகைப் போலி செய்தல் வெவ்வேறு வகையான கலைக்கொள்கைகளை உண்டாக்குகிறது. போலி செய்வது அல்லது நகலெடுப்பது கலை (mimesis) என்ற கொள்கையை முதன்முதலில் எதிர்த்தவர்கள் ரொமாண்டிக் கவிஞர்கள் (வேர்ட்ஸ்வர்த், ஷெல்லி, கீட்ஸ்...). இவர்கள் அகத்தெழுச்சியின் வெளிப்பாடே கவிதை என்றார்கள்.

ஆயினும் மீண்டும் போலிசெய்தல் கொள்கைக்கு வாழ்வு வந்தது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் யதார்த்தவாத நாவல்கள் இந்தக் கொள்கைக்கு அரண் செய்தன. ஆயினும் இதனை ஆஸ்கார் வைல்டு போன்றோர் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. “வாழ்க்கைதான் கலையைப் பார்த்துப் போலி செய்கின்றது’ என்று திருப்பிப்போட்டார் வைல்டு.

நமது மனத்திலுள்ள படிவங்கள், அமைப்புகள் யாவும் கலாச்சாரத்தினால் வழங்கப்பட்டவை, செயற்கையானவை. கலாச்சாரம் என்பது மொழிக்கு இன்னொரு பெயர்தான். ஆகவே வாழ்க்கைதான் மொழியை அல்லது இலக்கியத்தைக் காப்பியடிக்கிறதே அன்றி வாழ்க்கை, இலக்கியத்தை உற்பத்தி செய்யவில்லை என்றார் அவர். மேலும் வாழ்க்கை சார்ந்த அமைப்புகள் திருப்தி தராதவையாக இருக்கும்போது, மோசமானவையாக, இறுக்கமானவையாக மாறிவிடும்போது, அவற்றைப் புதிதாக மாற்றியமைக்கத் துணைசெய்வதும் கலைதான். “இம்ப்ரெஷனிஸ்டுகளின் (பதிவு நவிற்சியாளர்கள்) ஓவியம் இல்லையென்றால், விளக்குகளை மங்கலாக்கிக்கொண்டு, வீடுகளின் பூதாகாரமான நிழல்களை விழச்செய்துகொண்டு தெருக்களினூடே வருகின்ற பழுப்புநிற மூடுபனியை எங்கிருந்து நாம் காணமுடியும்?’ என்று கேட்டார் வைல்டு.

5

சரி, வாழ்க்கை கலையைப் பார்த்து அமைகிறது என்றே ஒரு வாதத்திற்கு வைத்துக்கொள்வோம். அப்படியானால், முதலில் கலை எங்கிருந்து வருகிறது? இதற்குப் பதில், கலை, கலையிலிருந்தே தோன்றுகிறது என்பதுதான். பின் நவீனத்துவம் இதைத் தான் ‘குறிப்பான்கள் குறிப்பான்களுக்கே இட்டுச்செல்கின்றன’ என்று சொல்லுகின்றது. முன்பு பல்பிரதித்துவம் என்று குறிப்பிடப்பட்டதும் இதுதான். கவிதை, வாழ்க்கை அனுபவத்திலிருந்து எழுதப்படுவது அல்ல- மாறாக, முந்திய கவிதைகளிலிருந்தே இன்றைய கவிதை எழுதப்படுகிறது. உதாரணமாக, வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா ஆகியவற்றில் கவிதை எழுதப்படவேண்டும் என்று நமது இலக்கணம் சொல்கிறது. இவையெல்லாம் ஏற்கனவே உள்ளவைதானே? இவற்றில் ஏற்கனவே கவிதை எழுதப்பட்டு நன்றாக அமைந்திருப்பதால்தானே இவை கவிதை எழுதப்பரிந்துரைக்கப்படுகின்றன? எந்த மாதிரியில், எந்த தொனியில், எந்தக் கருத்தைச் சொல்லவேண்டும் என்பதற்கு முன்பே இருக்கின்ற இலக்கிய வகைகள் முன்மாதிரியாக அமைகின்றன. இவை எப்படி மொழியை மரபுவழியாகக் கவிதைக்கெனத் தக அமைப்பது என்று நமக்குச் சொல்லித் தந்திருக்கின்றன.

ஆகவே வாழ்க்கையிலிருந்து கவிதை வேறுபட்டது என்று சொன்னார்கள் நவீனத்துவவாதிகள். என்றாலும், தனித்த ஒரு ஆசிரியருடைய அனுபவத்திற்கேற்பவும் அது மாற்றியமைக்கப்படுகிறது என்றார்கள். ஆனால் அப்படியே ஆசிரியரின் அனுபவத்தை நேராக வெளிப்படுத்துவதல்ல கவிதை. இந்த எண்ணங்களை டி.எஸ்.எலியட்டின் கொண்டாடப்படுகின்ற கட்டுரையாகிய 'மரபும் தனித்திறனும்' (Tradition and Individual Talent) என்னும் கட்டுரையில் காணலாம். இக்கருத்தின் பல்வேறு வடிவங்களை மல்லார்மே, யேட்ஸ், எஸ்ரா பவுண்டு, வேலரி போன்றோர் கவிதைகளிலும் காணலாம். இவர்களது கவிதைகளில் மரபுரீதியான கவிதைகளில் காணப்படுவது போன்ற தர்க்கரீதியான அல்லது எடுத்துரைத்தல் வாயிலாக வருகின்ற வளர்ச்சிநிலை, உச்சநிலை ஆகியவற்றைக் காண இயலாது. ஆனால் துடிப்புள்ள, ஆழமான உள்ளர்த்தங்கள் கொண்ட, அர்த்த மயக்கங்களை உண்டாக்குகின்ற படிமங்களையும் குறியீடுகளையும் காணமுடியும்.

இந்த விஷயங்கள் ஓரளவு இலக்கியக் கொள்கை பற்றி அறிந்தவர்களுக்கும் தெரிந்தவைதான். ஆனால் நவீன காலத்தில் தோன்றிய அத்தனை கவிதைகளும் நவீனத்துவம் என்னம் அடைமொழிக் குரியவை அல்ல. நவீனத்துவ கவிதை இங்கிலாந்து போன்ற நாடுகளில் 1910 முதலாக எழுச்சி பெற்றது எனலாம். தமிழில் இது 'எழுத்து' இதழிலிருந்து (1958) தோன்றியது எனலாம். இருப்பினும் தமிழ்க்கவிதை பெருமளவு நவீனத்துவத்திற்கு எதிரானது. காரணம், நவீனத்துவ கவிதை வடிவத்திற்கு முதன்மை தருகிறது; தமிழ்க்கவிதை எப்போதுமே வடிவச் சோதனைகளைப் பெருமளவு ஒப்புக்கொண்டதில்லை. தமிழ்க்கவிதை பெரும்பாலும் (இன்றுவரை) உள்ளடக்கத்திற்கு மட்டுமே முக்கியம் தருவதாக இருந்துவருகிறது. ஆகவே தமிழ்க்கவிதையை எதிர் நவீனத்துவக் கவிதை (Anti modernist poetry) என்றுதான் சொல்லமுடியும். எதிர்-நவீனத்துவக் கவிதை, ஆஸ்கார் வைல்டு சொன்னது போல, இசையை நோக்கி நகர்வதல்ல: எதிர்-நவீனக் கவிதையின் ஆதரிசம் வரலாறுதான். மரபுரீதியான யதார்த்தவாதமே கவிதையின் ஆதரிசம் வரலாறுதான். மரபுரீதியான யதார்த்தவாதமே கவிதைக்குப் போதும் என்று எதிர் – நவீனத்துவக் கவிதை கருதுகிறது. தொடர்பு கொள்ளுவதற்கு முன்னமே 'நிலையாக' யதார்த்தத்தில் 'அமைந்து

கிடக்கின்ற' அனுபவங்களை அல்லது மெய்ம்மையை வெளிப்படுத்துவதுதான் கவிதை என்பத தமிழ்க்கவிஞர்களில் பலருடைய கருத்து. உருவச் சோதனைகள் வாசகரோடு தொடர்புகொள்ளுவதைக் கெடுத்துவிடுவதால் அவை தேவையில்லை என்பதும் இவர்களது கருத்து.

"அர்த்தத்திற்கேற்ப வார்த்தை அமைய வேண்டுமே அன்றி இதற்கு மறுதலையாக அல்ல…" என்கிறார் ஜார்ஜ் ஆர்வெல். ஃபிலிப் லார்கின் என்னும் அண்மைக்காலக் கவிஞர் சொல்கிறார்: "உருவம் எனக்கு ஆர்வத்தைத் தருவதில்லை. உள்ளடக்கம்தான் எல்லாம்'. தமிழ்க்கவிதை பெரும்பாலும் இவர்களது கருத்துக்களை அடியொற்றியே செல்கிறது. இதைப்பற்றிச் சொல்லும்போது டேவிட் லாட்ஜ் என்னும் விமரிசகர். நாவலாசிரியர் இப்படிக் குறிப்பிடுகிறார்: "நவீனத்துவவாதிகளை எதிர்க்க வேண்டும் என்பதற்காக இத்தகைய கவிஞர்கள் இன்றைக்குப் பொருந்தாத பழமைவாதக் கருத்துக்களைத் தழுவிக்கொள்கிறார்கள். ஆனால் ஒன்று, எதிர் நவீனத்துவக் கவிதையின் (மரபுரீதியான கவிதையின்) கொள்கையை விட அதன் இலக்கியங்கள் நன்றாக இருக்கின்றன; பல சமயங்களில், நவீனத்துவக்கொள்கைதான், அதன் படைப்புகளை விட நன்றாக இருக்கிறது".

6

இனி கவிதை வாசிப்பு பற்றிக் கொஞ்சம். கவிதை விமரிசனம்(criticism), கவிதை வாசிப்பு (reading) இரண்டும் வெவ்வேறு செயல்கள் என்று வரையறுக்கப்படுகின்றன. கவிதை விமரிசனம், கவிதையின் அமைப்பு (structure), இழைவமைதி (texture), எடுத்துரைப்பு முறை (narration), அணிகள் (rhetorics) போன்றவற்றைப் பற்றியது. கவிதை வாசிப்பு என்பது, பொருள் கொள்ளும் முறை. புழைய விமரிசன மரபில் 'வாசகன்' என்பவனைப் பெரும்பாலும் கணக்கில் கொள்வதில்லை. வாசகன் நாம் தெளிவாக அறிந்த ஒருவன். ஏன், நாம் தான் வாசகர்கள்.

பழைய இலக்கியக் கொள்கைகள் கவிதை என்பதை ஒரு விளைவுண்டாக்கும் பொருள்; அதாவது, வாசகனை உணர்ச்சி ரீதியாக பாதிக்கும் சாதனம் என்று கருதுகின்றனர். தமது

‘கவிதைக்கலை’ என்னும் நூலில் கிரேக்க ஆசிரியர் ஹோரஸ் “கவிதை என்பது பயன் தரக்கூடியது, மகிழ்வூட்டக்கூடியது” என்று வருணிக்கிறார்: வாசகர்களை மிக எளிதாக இரண்டாகப் பிரித்து, “முதிர்ந்தவர்கள், கவிதையின் பயன்பாட்டைக் கருதுகின்றார்கள்; இளைஞர்கள் மகிழ்ச்சியை விரும்புகின்றார்கள்” என்று முடித்து விடுகின்றார். தமிழ்கவிதைக் கொள்கையும் கவிதை நோக்கத்தைப் பற்றிப் (அறம், பொருள், இன்பம், வீடு) பேசியிருக்கிறதே ஒழிய, வாசகன் எப்படிப்பட்டவன் என்பது பற்றி அக்கறை கொண்டதில்லை. பொதுவாக ‘முழுதும் அறிந்த முனைவோர்’ ஒருவன்தான் ஆசிரியன் என்றும், அவனது உள்நோக்கத்தை (intention) அறிந்து கொள்வதுதான் வாசகனது நோக்கம் என்றும் கருதப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

நாவலாசிரியர் ஹென்றி ஜேம்ஸ், சென்ற நூற்றாண்டில் வாசிப்புமுறை பற்றி அக்கறை கொண்டவர்களில் ஒருவர். “ஒரு நாவலாசிரியன் தனது கதாபாத்திரங்களை உருவாக்குவதுபோலவே தனது வாசகர்களை வடிவமைக்கிறான்” என்பது அவர் முதலில் கொண்டிருந்த கருத்து. ஆனால் பிற்பாடு இக்கருத்து அவரிடம் மாறிவிட்டது. வாசிப்பு என்பது “மறுஉருவாக்கம்” செய்வது (reconstruction) என்னும் நிலைப்பாட்டினை அவர் கொள்கிறார். ஒரு வாசகன் என்பவன், ஏதோ ஆசிரியனது மகிழ்வுறுத்தும் அல்லது அறம் போதிக்கும் இலக்கு அல்ல, அவன்தான் “கவிதையைப் புரிந்து மறுகட்டமைப்புச் செய்பவன்” என்று கருதுகின்றார்.

ஐ.ஏ. ரிச்சட்ஸ் இந்நூற்றாண்டின் தொடக்கப்பகுதியில் அனுபவரீதியான வாசிப்பினை வலியறுத்துகின்றார். ஆனால் இந்த வாசிப்பு, ஒரு திறந்த வாசிப்பல்ல. கவிதைக்குள் ஒருங்கிசைவையும் (harmony), ஒருங்கிணைத்தலையும் (synthesis) வலியுறுத்துகின்ற, ‘முழுமைப்படுத்தும்’ (unifying) வாசிப்பு. ஆகவே இது மனத்தைப் பாதிக்கும் சக்தி வாய்ந்தது. இவ்வாறு ஒருமைப்படுத்தி, முழுமைப்படுத்தி, வாசிப்பதால் மனம் செம்மைப்படும் என்று நோக்கும் பார்வை அரிஸ்டாடில் காலத்திலிருந்தே இருந்து வருகிறது. இதே போன்றதொரு முழுமைப்படுத்தும் வாசிப்பினைத்தான் பெரும்பாலும் அமெரிக்க வடிவவியல் திறனாய்வாளர்களான புது விமரிசகர்களும்

பயன்படுத்தினார்கள். ‘கவிதை தன்னளவில் ஒரு முழுமை பெற்ற அமைப்பு’ என்று நோக்குவது, வாசகர்களின் பங்கினை மறுப்பதேயாகும்.

அண்மைக்கால அமைப்புமைய, பின்னமைப்புக் கோட்பாடுகள் தோன்றிய பிறகு வாசகர்கள் முதன்மைப்படுத்தப்படுவது மிகுந்து வருகிறது. எனினும் வாசக மைய நோக்கு என்பதை ஒரு தனித்த விமரிசன அணுகுமுறையாகக் கொள்ளமுடியாது. காரணம், வாசகர்கள் தங்களை முதன்மைப்படுத்தியே எந்த ஒரு விமரிசன அணுகுமுறைக்குள்ளும் தங்களை இணைத்துக்கொள்ள முடியும். மேலும், வடிவரீதியான விமரிசனம் எதையும் வாசக நோக்கில் எளிதாகச் சில சொற்களை மாற்றிப்போட்டு அமைத்துவிடமுடியும். உதாரணமாக, இன்றுள்ள அமெரிக்க விமரிசகர்களில் நார்மன் ஹாலண்ட் (Norman Holland), ஹெரால்ட் ப்ளூம் (Harold Bloom) இருவரும் வாசகர்களை முதன்மைப்படுத்துபவர்கள்; அவர்கள் தங்கள் வாசிப்புகளை உளவியல் அல்லது உளப்பகுப்பியல் நோக்கில் செயல்படுத்துகின்றார்கள். ஹாலண்ட் ‘ஒருங்கு குவியம்’ (convergent) வாசிப்பு என்பதைப்பற்றிப் பேசுகிறார். ஆனால் ப்ளூம் ‘misreading’ அல்லது தவறான வாசிப்பு என்பதன் வாயிலாக வாசிப்பின் விரியும் (பன்மைத்) தன்மைகளைப் பற்றிப் பேசுகிறார். மைக்கேல் ரிஃபாத்தரின் matrix அல்லது மையச்சட்டகம் என்னும் கருத்து, வாசிப்பை ஒருங்கமைப்பது; ஒருமுனைப்படுத்துவது.

இப்போது இலக்கிய வாசிப்பு என்பது தனித்ததொரு துறையாகவே வளர்ந்துள்ளது. ஏற்ப அழகியல் (Reception aesthetics) என்று இத்துறை பெயர்பெறுகிறது. இதன் அடிப்படைகள் சில இந்நூலிலும் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. வாசிப்புப் பற்றிப் பேசும் அண்மைக்கால விமரிசகர் ஸ்டான்லி ஃபிஷ் (Stanly Fish), ‘வரலாற்று ரீதியான வாசிப்பு – அதாவது ஒரு பிரதிக்குத் திரும்பிச் செல்லுதல் என்பது இயலவே இயலாதது’ என்கிறார். தமிழில் இதுவரை கவிதைப் பிரதி ‘முதன்மை’ அல்லது அதிகாரம்’ (Authority) கொண்டதாகவே நோக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. ஒரு உரையாசிரியனது வேலை, ஆசிரியர் என்ன சொல்லியிருக்கிறார்

என்பதை ‘சஹ்ருதய பாவத்தினால்’ உணர்ந்து வாசகர்களுக்குச் சொல்வதுதான் அல்லது விளக்கமளிப்பதுதான். வெவ்வேறு உரையாசிரியர்கள் ஒரே பிரதிக்கு வெவ்வேறு வகையாக விளக்கமளித்தபோதும், அவற்றை வாசிப்பின் தன்மையாகக் காணவில்லை. மாறாக, கவிதைக்கு ஒரே வாசிப்புதான் உண்டு என்றும், அதுதான் ஆசிரியனது நோக்கம் என்றும், அதனை வெளிப்படுத்துவதே தங்கள் கடமை என்றும் கருதியிருக்கிறார்கள். ஆகவே தாங்கள் கொண்ட வாசிப்பே ‘உண்மையானது, பிற வாசிப்புகள் பொய்யானவை அல்லது தவறானவை’ என்று கருதிப் பிற உரையாசிரியர்களை மறுத்திருக்கிறார்கள். ஆகவே, தமிழில் கவிதை வாசிப்பு தேங்கிப் போயிருக்கிறது. இந்தத் தேக்கத்தை நீக்கியாக வேண்டும். இப்போது சில சகாப்தங்களாகவே அது தொடங்கிவிட்டது. எப்போது மறுமலர்ச்சி இயக்கங்கள் தோன்றினவோ, அப்போதே ‘மறுவாசிப்புகள்’ தோன்றிவிட்டன. பெரியார் இயக்கம் சில தகர்ப்புகளையும் செய்தது –குறிப்பாகச் சமயம் சார்ந்த கவிதைகளில். பிறகு மார்க்சியம் போன்ற இன்னும் பல்வேறு இயக்கங்கள் தங்கள் தங்கள் நோக்கிலான பொருள்கோளை வலியுறுத்துமுகமாகச் செயல்பட்டுள்ளன.

இங்கே, ‘மறுசெயல்பாடு’ (refunctioning) என்னும் கருத்து நோக்கத்தக்கது. பெர்த்தோல்ட் ப்ரெஹ்ட், வால்டர் பெஞ்சமின் போன்ற நவ ஜெர்மானிய கலைக்கொள்கையாளர்கள் உருவாக்கிய கருத்து இது. பொதுவாக நமது பழைய இலக்கியக் கொள்கைகள் அனைத்துமே இலக்கியப் பிரதிகள் காலங்கடந்தவை, என்றுமுள்ளவை, என்றும் ஒரே அர்த்தத்தோடு நிலைநிற்பவை என்று கருதுபவை. மார்க்சிய இலக்கியக் கொள்கையினர், வரலாற்றுப்போக்கில் இலக்கியப் பிரதிகளை வைத்துக் காணவேண்டும் என்ற கோட்பாடு உடையவர்கள். இரண்டுமே சாத்தியமற்றவை என்றார்கள் ப்ரெஹ்ட்டும் பெஞ்சமினும். இலக்கிய பிரதிகள் காலங்கடந்தையும் அல்ல: அதேசமயம், காலத்தை வெல்லாதவையும் அல்ல – அதாவது தத்தம் காலத்துக்கு மட்டுமே இலக்கியப் படைப்புகள் உரியவை அல்ல. இலக்கியப் பிரதிகள் காலத்துக்குக் காலம் வெவ்வேறு பொருள்படக்கூடியவை- அவ்வளவுதான்.

ஓர் இலக்கியப் பிரதியின் அர்த்தம் அது தோன்றிய பொழுதிலேயே தீர்மானிக்கப்பட்டு எஞ்சாமுழுமை பெற்றுவிடுவதில்லை; பின்வரும்

சந்ததியினரால் புதிய அர்த்தங்கள் தரப்பட்டு, புதிய பயன்பாடுகளுக்கு அது கொள்ளப்படுகின்றது. இலக்கியப்படைப்புகள் இவ்விதம் பயன்படும் என்பதை முன்னாலிருந்த ஆசிரியர்கள் கற்பனை செய்தும் பார்த்திருக்க முடியாது. இலக்கியப்பிரதிகள் தொடர்ந்து மறுவாசிப்புக்குள்ளாகி வருகின்றன; தொடர்ந்து புது விளக்கங்கள் அளிக்கப்பட்டு வருகின்றன. ஓர் இலக்கியப் பிரதியின் அர்த்தம் என்பது ஏதோ ஒரு பழத்திற்குள்ளிருக்கும் அதன் சாறு போன்று, அதற்குள்ளே உறைவதென்று. ஓர் இலக்கியப் பிரதி என்னென்ன விதமாக வாசிக்கப்பட்டு எந்த எந்த விதமான பயன்பாடுகளுக்கு வரலாற்றில் உட்படுத்தப்படுகின்றதோ, அந்த மொத்த முழுமைதான் அந்த இலக்கியப்பிரதியின் அர்த்தம் என்பது பெரும்பாலும் இம்மாதிரி பயன்பாடுகள் எப்படிப்பட்டவை என்று அந்தந்த இலக்கியப் பிரதிகளே தீர்மானிக்கின்றன. எந்த ஒரு இலக்கியப் பிதியையும் எந்த விதமான பயன்பாட்டுக்கும் ஏற்பபப் பொருத்தி விட முடியாது. அதே சமயம் ஓர் இலக்கியப் பிரதி எதிர்காலத்தில் எவ்விதப் பயன்பாடுகளை அடையும். எவ்வித அர்த்தங்களைப் பெறும் என்பதை இன்றே நாம் குறித்துச் சொல்லிவிடவும் முடியாது: வரையறுக்கவும் இயலாது.

ஒருவனது சமகாலச் சூழலும், இருப்புமே ஓர் இலக்கியப் பிரதியின் ‘அர்த்தம்’ என்பதைத் தீர்மானிப்பதில் முதன்மை கொள்கின்றனர். முதன் முதலில் (தோன்றியபோது) ஒரு குறிப்பிட்ட கவிதை என்ன அர்த்தத்தை கொண்டிருந்தது என்பதை நாம் இன்று முழுமையாகத் தீர்மானிக்கவே முடியாது. நமது வாசிப்பின் எல்லைகளுக்குள் நின்றே அதனை தீர்மானிக்க முடியும். ஆகவே எந்த ஒரு வாசிப்புமே ஓரளவிலேனும் ‘misreading’ எனப்படும் ‘மாறுபடு வாசிப்பாகவே/ தவறான வாசிப்பாகவே’ இருக்க முடியும். எந்த வாசிப்பு மாறுபாடு வாசிப்பு என்னும் போது ‘உண்மையான’ அல்லது ‘சரியான’ வாசிப்பு என்பதோ, அர்த்தம் என்பதோ இருக்கவே முடியாது. இதுதான் இன்று வாசிப்புப் பற்றி பின்னமைப்புவாதிகள் கொள்ளுகின்ற நிலைப்பாடு ஆகும்.